



Kuwait Capital of Islamic Culture 2016

عالم الفكر



مجلة دورية محكمة تصدر عن المجلس
الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت

العدد 4
المجلد 44
أبريل - يونيو

2016



29.6.2016

«قصيدة النثر» وإشكالية المصطلح

بلاغة الإيقاع وشعرية قصيدة الطفل

منزلة الكلمة الشعرية في مجموعة «أقول لكم» لصلاح عبدالصبور

قيمة «الحب» في الشعر الفارسي القديم

ملحمة سونجاتا كيتا والسيرة الملالية .. دراسة مقارنة

ندوة «ثقافة الحوار»

تصدر أربع مرات في السنة عن المجلس
الوطني للثقافة والفنون والآداب

عالم الفكر 4

المجلد 44 (أبريل - يونيو 2016)

المشرف العام

م. علي حسين اليوحة

مستشار التحرير

د. عبدالمالك خلف التميمي

هيئة التحرير

د. مصطفى عباس معري

د. بدر رحيم الديحاني

د. سالم عباس خدادة

د. عباس علي المجرن

د. محمد حسين الفيلى

مديرة التحرير

موضي باني المطيري

سكرتيرة التحرير

أقدار علي الخضر

aalam_elfikir@nccal.gov.kw

تم التنضيد والتصحيح اللغوي والتنفيذ

بوحدّة الإنتاج في المجلس الوطني

للثقافة والفنون والآداب

دولة الكويت



مجلة فكرية محكمة،
تهتم بنشر الدراسات
والبحوث المتسمة
بالأمانة النظرية والإسهام
النقدي في مجالات الفكر
المختلفة.

سعر النسخة

كويت ودول الخليج العربي
دينار كويتي
ما يعادل دولارا أمريكيا
أربعة دولارات أمريكية

الاشتراكات

دولة الكويت

للأفراد 6 د.ك
للمؤسسات 12 د.ك

دول الخليج

للأفراد 8 د.ك
للمؤسسات 16 د.ك

الدول العربية

للأفراد 10 دولارات أمريكية
للمؤسسات 20 دولارا أمريكيا

خارج الوطن العربي

للأفراد 20 دولارا أمريكيا
للمؤسسات 40 دولارا أمريكيا

تسدّد الاشتراكات مقدّما بحوالة مصرفية باسم المجلس
الوطني للثقافة والفنون والآداب مع مراعاة سداد عمولة
البنك المَحول عليه المبلغ في الكويت وترسل على العنوان
التالي:

السيد الأمين العام للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب

ص.ب: 23996 - الصفاة - الرمز البريدي 13100

دولة الكويت

شارك في هذا العدد

د. سعيد أصيل

د. بهيجة مصري إدلبي

د. سيف الدين بنزید

د. رشيد يلوح

د. خالد أبو الليل

4 العدد

قواعد النشر في مجلة «عالم الفكر»

ترحب المجلة بمشاركة الكُتّاب المتخصصين، وتقبل للنشر الدراسات والبحوث المتعمقة وفقا للقواعد التالية:

- 1 - أن يكون البحث مبتكرا أصيلا ولم يسبق نشره، أو قُدِّم للنشر في وسيلة نشر أخرى، ويجوز للباحث أن ينشر بحثه في مكان آخر بعد نشره في مجلة «عالم الفكر»، مع الإشارة إلى ذلك.
- 2 - ألا يكون مأخوذاً من رسالة ماجستير أو أطروحة دكتوراه.
- 3 - أن يتبع البحث الأصول العلمية المتعارف عليها في مجلة «عالم الفكر»، خصوصا فيما يتعلق بالتوثيق، بحيث توضع الهوامش في آخر البحث، ويشار إلى المصادر والمراجع في متن البحث بأرقام متسلسلة توضع بين قوسين، وتُبيّن بالتفصيل في قائمة في آخر البحث، وفق تسلسلها، تليها قائمة بالمصادر والمراجع مرتبة هجائيا.
- 4 - أن تكون الصور والجداول - إن وجدت في البحث - واضحة وموثقة.
- 5 - أن يتراوح عدد كلمات البحث أو الدراسة ما بين 8 آلاف و16 ألف كلمة.
- 6 - تُقبل المواد المُقدّمة للنشر - مطبوعة ومصححة - على أقراص مدمجة أو بالبريد الإلكتروني، ولا ترد الأصول إلى أصحابها سواء نُشرت أو لم تُنشر.
- 7 - تخضع المواد المُقدّمة للتحكيم العلمي على نحو سري.
- 8 - البحوث والدراسات التي يقترح المحكمون إجراء تعديلات أو إضافات عليها تعاد إلى أصحابها لإجراء التعديلات المطلوبة قبل نشرها.
- 9 - تقدم المجلة مكافأة مالية عن البحوث والدراسات المنشورة، وذلك وفقا لقواعد المكافآت الخاصة بالمجلة.

المواد المنشورة في هذه المجلة تعبر عن رأي كاتبها ولا تعبر بالضرورة عن رأي المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب

ترسل البحوث والدراسات باسم الأمين العام للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب

ص . ب : 23996 - الصفاة - الرمز البريدي: 13100 - دولة الكويت

البريد الإلكتروني: aalam_elfikr@nccal.gov.kw

المحتوى

- 7 «قصيدة النثر» وإشكالية المصطلح
..... د. سعيد أصيل
- 27 بلاغة الإيقاع وشعرية قصيدة الطفل
..... د. بهيجة مصري إدلبي
- 67 منزلة الكلمة الشعرية في مجموعة «أقول لكم» لصلاح عبدالصبور
..... د. سيف الدين بنزيد
- 97 قيمة «الحب» في الشعر الفارسي القديم
..... د. رشيد يلوح
- 117 ملحمة سونجاتا كيتا والسيرة الهلالية .. دراسة مقارنة
..... د. خالد أبو الليل

عالم الفكر

173

ندوة «ثقافة الحوار»

تقديم

لقد ناقشت هيئة تحرير مجلة «عالم الفكر» موضوع الخصوصية التي تتميز بها المجلة، بأن يحتوي كل عدد يصدر منها على محور في مجال الفكر، وأوصت ليس بالتخلي عن ذلك النهج، بل بأن تتوافر المرونة في التعامل مع الأبحاث الواردة، بعدم اقتصار نشر البحوث في محور محدد، لذلك يأتي هذا العدد ضمن ذلك التصور على الرغم من أن أغلب أبحاثه تشكل محورا في الشعر، ولا نريد أن ندخل القارئ في ملابسات ورود الأبحاث وتحكيمها وأولوية نشرها... إلخ.

هذا العدد الذي يصدر في ربيع هذا العام معظمه عن الشعر، ويحتوي كذلك على مادة ندوة مجلة «عالم الفكر» لهذا العام، والتي كانت بعنوان «ثقافة الحوار»، وقد شارك فيها نخبة من المثقفين من أغلب الدول العربية، ويسعدنا القول بأن فكرة إقامة ندوات فكرية من قبل مجلة «عالم الفكر» تنشر فيها لاحقا، وتتناول موضوعات مهمة، هي إضافة ثقافية تجعل المجلة تواكب الواقع بطرحها موضوعات أساسية نعيشها، بهدف تحليلها ونقدها للوصول إلى تصور ورؤية على مستوى المثقفين والمختصين، وفي الوقت نفسه تحقيق إثراء وتنشيط وتجديد فكرنا، وكذلك دور مجلة مثل «عالم الفكر» في هذا المجال في هذه المرحلة التاريخية.

وبحوث هذا العدد تبدأ بإشكالية المصطلح في النثر الشعري، ثم شعرية قصيدة الطفل، وبعد ذلك إطلالة على شعر صلاح عبدالصبور، وإطلالة على الشعر الفارسي القديم في دراسة رابعة، ونعرج على الدراسة المقارنة والتاريخ الثقافي لمرحلة تاريخية

بين سيرة هلالية وملحمة غرب أفريقية، يمتزج فيها الشعر بالأسطورة وبالتاريخ الشفاهي.

نقدم هذا العدد بهذه الجرعة الفكرية التي تتوافر فيها وحدة الموضوع وتنوعه في آن، على أمل أن يكون اختيارنا أكثر تنوعاً لمجالات الفكر في الأعداد المقبلة، والاستمرار في عقد ندوات المجلة السنوية التي دأبت المجلة على تنظيمها منذ خمس سنوات، مع شكرنا وتقديرنا لتفاعل الكتاب والقراء معنا.

هيئة التحرير

«قصيدة النثر» وإشكالية المصطلح

د. سعيد أصيل*

عرفت الساحة النقدية - الشعرية العربية خلطا في المفاهيم والمصطلحات أدت إلى بلبلة كبيرة انعكست بدورها على المنجز الإبداعي الذي ما فتئ يعيش - منذ البدايات الأولى وما زال - في ظل حركة التجريب، باحثا عن نفسه وعن «قصيدته» التي لم تنجز ولم تتم بعد... هذه الإشكالات وغيرها رسمت خريطة مشوهة لم يتجاوزها النقد إلى اليوم، ولم يستطع الحد من أزمتها المصطلحية، فضلا عن الإبداعية والنقدية على السواء.

ويعتبر مصطلح «قصيدة النثر» منتهى هذه الأزمة وقمتها، بل إنه لم يزد الساحة النقدية الشعرية إلا تشويشا، ولم يضع في طريقها - عوض حل الإشكالات السابقة - إلا مزيدا من المتهاتات، ما فتئت أن تحولت معها الساحة إلى حلبة للصراعات والمشاحنات، وأحيانا إلى نوع من الشتائم المتبادلة بين «النقاد»، وصلت إلى حد أخرجها عن جادة الصواب العلمية النقدية إلى التراشق بالنعوت والصفات المختلفة، أو اتخاذها سبيلا ومعبرا لتصفية حسابات شخصية أو أيديولوجية بين هؤلاء وأولئك.

هكذا لم نكد نخرج بعد من صراعات واختلافات مصطلحية - نذكر منها: الشعر المنثور، النثر الشعري، الشعر الحر، مجمع البحور... - أنتجتها الحركة الشعرية العربية الحديثة منذ القرن التاسع عشر الميلادي، حتى وجدنا أنفسنا في صراعات جديدة أذكت «قصيدة النثر» أوارها، وزادت الحطب لينفجر لهيبها، بل يمكننا القول، مع بعض النقاد، إن «قصيدة النثر» جسدت كل الإشكالات الشعرية العربية قديما وحديثا، وحتمت إعادة النظر في الصناعات النقدية والأدبية، والبحث عن معرفة أنسب لما يفرضه النص الجديد⁽¹⁾. «في الوقت نفسه الذي عملت خلاله على استفزاز الحساسية الشعرية والنقدية - بل الفكرية - العربية المرتبطة بالمفاهيم الموروثة والمتشبثة بعمود «الفكر» التراثي العربي الذي رسّخ تلك المفاهيم، وأحدث تراكما قويا وطويلا يصعب تجاوزه أو خلخلته، دوغما عناء وكد طويل أيضا. فكيف برزت إشكالية المصطلح في «قصيدة النثر»؟ وما أسباب وتداعيات هذا الخلط؟

المبحث الأول: مصطلح «قصيدة النثر»: البداية والتأسيس

تثبت الدراسات النقدية العربية أن سبق التطرق إلى هذا الشكل «الشعري» يعود إلى أدونيس الذي اقترح له مصطلح «قصيدة النثر»^(*) في مقالته الرائدة في «قصيدة النثر» التي نشرها في العدد الرابع عشر من مجلة «شعر»، سنة 1960م، ثم نشر، بعد بضعة أشهر، أنسي الحاج «ديوانه النثري» الأول «لن» الذي احتوى ستا وعشرين قصيدة نثر؛ قدم لها بمقدمة «نقدية» تحدث فيها - طوال ثلاث عشرة صفحة - عن هذه القصيدة، وجاءت بمنزلة بيان نقدي عنها؛ لا يكاد يختلف عما ورد في مقالة أدونيس، من حيث المبادئ العامة، لكنه كان أكثر تفصيلا ووضوحا، وأشد حماسا، وبعد ذلك توالى الدراسات والمقالات حول «قصيدة النثر»، سواء على صفحات مجلة «شعر» - التي احتضنت أغلبها - أو «الآداب» أو «الأديب» أو غيرهما؛ أو حتى على صفحات الجرائد وبين طيات الكتب النقدية التي نشرها أصحابها، في الوقت نفسه الذي دخل المنجز الإبداعي لهذا الشكل الجديد الساحة الأدبية العربية واقتحم مساحات النشر، سواء في المجلات - لا سيما «شعر» - أو الجرائد أو صدوره في «دواوين» مستقلة، إلى الحد الذي أصبح معه ظاهرة أدبية بارزة. لم يقدم أدونيس تعريفا مباشرا ودقيقا لمصطلح «قصيدة النثر»، لكنه أشار إلى اعتماده في دراسته تلك على كتاب سوزان برنار Susane Bernard: «قصيدة النثر.. من بودلير إلى أيامنا» الصادر في عام 1959م. وهو الكتاب نفسه الذي سيعتمده أنسي الحاج بدوره، في مقدمة «لن». فالمصطلح إذن كان فقط ترجمة للمصطلح الفرنسي Le poème en prose: De baudelaire jusqu'à nos jours. مما يؤكد بداية الأصل الفرنسي لهذا الشكل الجديد، وهو ما يجعل - وبالتالي يفرض - ترجمة مفهومه إلى العربية أيضا، وتبني التنظير الفرنسي البرناري لقصيدة النثر العربية كنتيجة لتبني المصطلح.

* تجدر الإشارة إلى أن جبران خليل جبران استعمل تعبير «قصيدة منثورة» في إحدى رسائله إلى ماري هاسكل، انظر: أحمد علي سعيد (أدونيس)، «مقدمة للشعر العربي»، دار الفكر، بيروت، الطبعة الخامسة، 1406هـ / 1986م.

هكذا تعلن «قصيدة النثر» تأثيرها المباشر بالمنجز - الإبداعي والنقدي - الأجنبي وارتباطها الوثيق به. وسيكون هذا التوجه نفسه مدعاة لفتح باب المناهضة ضدها، من بعض الوجوه، وكيل الاتهامات لروادها إلى حد وصفهم بالعمالة وما إلى ذلك من النعوت.

هكذا صرح أدونيس: «لا نستطيع أن نحدد قصيدة النثر تحديدا مسبقا، فالشعر لا يخضع لمقاييس مفروضة بشكل قبلي أو نهائي. إنه كائن متحرك مفاجئ»⁽²⁾.

يتهرب أدونيس من تقديم تعريف لقصيدة النثر التي اقترحها ترجمة للمصطلح الفرنسي، مستدلاً بعدم إمكان تحديد الشعر ككل؛ مادام غير قابل لأن يخضع لأي مقياس سابق يُفرض عليه، كما لا يمكن تحديده نهائيا، غير أن أدونيس أكد أهم المبادئ التي تميز هذا الشكل الجديد:

أولها: تقديمها نقيضا لقصيدة الوزن الخاضعة لقواعد العروض الخليلي، مادام الشعر لا يحدد بالعروض، وهو أشمل منه⁽³⁾ «مما جعل أدونيس وأنسي الحاج يفردان حيزا كبيرا للحديث عن العروض وعن الوزن والقافية؛ ابتداءً من القول إن شعر الوزن والقافية، أو شعر الوزن وحده، إمكانية واحدة من إمكانات عديدة لها الحق، بدورها، في خوض ساحة الشعر، وإنشاء بيت لها داخل خيمته؛ وصولا إلى اعتبار العصر الذي نعيشه قد تجاوز العروض ولم يعد ينسجم مع إيقاعه، ومن ثم عليه أن يخلق إيقاعه الخاص الذي يتنصل من كل محاولة تقييد كيفما كان نوعها أو شأنها.

ثانيها: مبدأ الحرية؛ فـ «قصيدة النثر حرة في اختيار الأشكال التي تفرضها تجربة الشاعر»⁽⁴⁾، وهذا المبدأ نتيجة طبيعية للأول سبني عليه أدونيس وأنسي الحاج باقي «خصائص» تلك «القصيدة»، من دون الوصول إلى تعريف محدد ومقنع لها.

ثالث هذه المبادئ هو: نفي التعارض والتقابل بين الشعر والنثر؛ عبر خلق ائتلاف بينهما، وإنشاء تحالف وميثاق سيؤديان إلى عقد زواج؛ مهره إلغاء الحدود، ونتيجته ولادة شكل جديد اسمه «قصيدة النثر» التي فيها من الشعر أكثر مما فيها من النثر، بعدما رفضت «المواضعات والتقاليد والنهائية والمحدودية»، وجاءت «كتمرد أعلى في نطاق الشكل الشعري»⁽⁵⁾. هذا الشكل الذي لن يكون إلا «اللاشكل».

تبدو لنا هذه المبادئ الثلاثة عناصر مهمة لمعرفة مسار «قصيدة النثر» وتحولاتها؛ إذ إن نفي الخضوع للعروض والثورة ضده، والمطالبة بالحرية، وكذا تجاوز التعريفات «الكلاسيكية» التقليدية للشعر التي تضعه نقيضا للنثر، كل ذلك سيشكل أسسا، عند الرواد، ستبنى عليها بقية الأمور والقضايا التي سيعالجها النقد ويتحدث عنها إلى حدود اليوم.

وقبل أن نستمر في الحديث عن المصطلح، كما انطلق، سنحاول أن نعود أدراجنا إلى اللغة، قصد صياغة قراءة لغوية للكلمتين اللتين تكونانه: قصيدة/ نثر، صياغة تنظر إلى مستوى البناء والمفهوم العربيين... إننا أمام مركب إضافي يجمع، بل يوحد، ويؤلف بين مصطلحين نُظر إليهما من قبل - كما أوضحنا - على أنهما نقيضان لا يلتقيان: أورد ابن منظور في «لسان العرب» مادة شعر⁽⁶⁾ حديثا طويلا يشرح فيه تداعيات هذا الجذر الثلاثي في لغة العرب، والتي تصب أساسا في المحاور التالية: العلم والإحاطة والدراية وعقل الشيء والاطلاع الفطن والإجادة.

وقد سمي الشاعر شاعرا لفظنته، ولأنه يشعر بما لا يشعر به غيره ويجيده... وكلمة شاعرة: أي قصيدة. من هنا تغدو القصيدة كلمة شاعرة، أي أجود الشعر. وفي القصيدة يتدخل عامل القصد⁽⁷⁾، أي إتيان الشيء والاعتماد والأم؛ وقصد قصده؛ أي نحا نحوه. فالشاعر وهو ينظم القصيدة إنما يقصد إليها قصدا قبل أن يبدأها أو يبرأها. ومن ثم يؤدي عامل «القصد» و«النية» دورا أساسيا في نظم قصيدة؛ كي تأتي «مستقيمة» واضحة (مكتملة معتدلة مستوية) من معاني القصد: استقامة الطريق، ومنه قوله تعالى ﴿وَعَلَى اللَّهِ قَصْدُ السَّبِيلِ﴾، أي على الله تبين الطريق المستقيم والدعاء إليه بالحجج والبراهين الواضحة، كما من معانيه العدل. وقصد فلان في المشي إذا مشى مستويا...

والقصيد من الشعر: ما تم شطر أبياته أو «شطر أبينته» تسمى بذلك لكماله وصحة وزنه... وسمي قصيدا لقصد الشاعر إليه قصدا، واحتفل به فنقحه باللفظ الجيد والمعنى المختار... فجاء تاما لم يحتسبه قائله حسيا على ما خطر بباله وجرى على لسانه، بل روى فيه خاطره واجتهد في تجويده ولم يقتضبه اقتضابا. أما النثر فلا يخرج في لغة العرب عن المعاني التالية: التفرق والتناثر والتساقط والتشتت والتبعثر والكثرة. جاء في المعاجم العربية⁽⁸⁾، النثر: نثر الشيء بيدك ترمي به متفرقا مثل نثر الجوز واللوز والسكر - متناثر: متساقط لا يثبت - نثر ولدا: أكثرهم، والرجل أو المرأة النثور: الكثير الولد ونثر كلاما: أي أكثره وأساله، ومنه رجل نثر: كثير الكلام... واستنثر الإنسان: استنشق الماء ثم استخرج ذلك بنفس الأنف، ومنه الحديث «إذا استنشقت فانثر». وشاة ناثر ونثور: تطرح من أنفها كالدود، والنثر للذباب والإبل كالعطاس للناس. ونثر درعه: إذا ألقاه عنه، والنثرة: الدرع الواسعة... وأنثره: أرفعاه وألقاه على خيشومه... وفي الحديث: «هذا كَهَذَا الشعر ونثرا كنثر الدقل (أي كما يتساقط الرطب اليابس من العنق إذا هُز)...».

والملاحظ أن المعاجم العربية لم تشر إلى معنى «النثر» كجنس أدبي، ولم تتحدث عنه باعتباره فنا للقول معروفا منذ القديم.

انطلاقا من هذه التفريعات اللغوية العربية لكلمتي «شعر/ قصيدة» و«نثر» يصعب القول بإمكان التوليف بينهما، إذ في الوقت الذي تبدو القصيدة حاملة لدلالات القصد والاستقامة والاعتدال مجموعة مكتملة متوحدة مستوية لها من الجودة والإجادة والإحكام وحسن اختيار اللفظ وجيد المعنى والتروي في إنشائها. في هذا الوقت تبدو دلالات النثر مختلفة، تقف على طرفي نقيض؛ تشير إلى التوسع والسيولة والتشتت والتفرق والتناثر والتبعثر، دوغا ضوابط تشذب العناصر المحيلة عليه وتحد من تسيبها.

فهل يمكن في ظل هذا الوضع الحديث عن شيء أو أشياء تجمع بين متفرقات متناقضة، وتوحد بين قصيدة ونثر، مؤشرات العداء بينهما أكثر من عوامل التآلف والإخاء؟

اقترح أدونيس - كما قلنا - مصطلح «قصيدة النثر» كمقابل لـ *poème en prose* الفرنسي؛ في الوقت نفسه الذي لم يستطع أن يقدم له مفهوما محددا، واكتفى بالتصريح بصعوبة تقديم هذا المفهوم المحدد والمسبق لهذا الشكل، ومع ذلك كان لا بد له أن يحاول. وفي هذا الإطار شكل الموقف الدفاعي الذي يعكس - وتعكسه - البداية وهاجس الريادة الذي يستدعي المغامرة في التعريف عند تقديم «الجديد»، مادام يخالف

المألوف والمتعارف عليه. وفي خضم حديثه عن خصائص «قصيدة النثر» ومقارنتها بالنثر الشعري أبرز أدونيس أنها «نوع متميز قائم بذاته. ليست خليطاً. هي شعر خالص يستخدم النثر لغايات شعرية خالصة»⁽⁹⁾. يقف تعريف أدونيس - من دون أن يضيف شيئاً لتعريف سوزان برنار، كما سترى - لينفي أن يكون هذا الشكل نثراً، رغم الالتباس الحاصل بينه وبين النثر الشعري، ليؤكد أنه أولاً وأخيراً شعر/ قصيدة، أما علاقته بالنثر فتتحدد في استفادته من هذا الأخير بعض خصائصه وأساليبه من أجل غايات تظل دوماً شعرية خالصة من دون أن يمس ذلك من شعريته. وبالتالي فهو، أيضاً، ليس خليطاً «يخلط» صاحبه الشعر والنثر؛ في مستوى واحد.

تؤكد سوزان برنار، في بداية بحثها المضني، مدى صعوبة تعريف قصيدة النثر وتمييزها عن النثر الشعري، أساساً، لكنها مع ذلك تربط ظهورها بما خضع له تطور النثر الشعري، الذي عبره تم الوصول إلى قصيدة النثر، وذلك في إطار البحث عن شكل شعري جديد، ومن هنا فـ «النثر الشعري، أول مظهر الثورة ضد القواعد القائمة والاستبدادات الشكلية، قد هيأ لمجيء قصيدة النثر، إذ عبر المساجلات والنقاشات التي صاحبت ظهوره تم تعزيز فكرة الفصل الضروري بين الشعر والنظم (...). كما تم الانتقال من النثر الشعري، الذي يظل نثراً، إلى قصيدة النثر، التي هي قبل كل شيء قصيدة، (رغم) أن سيرورة هذا الانتقال أو التحول تظل معقدة»⁽¹⁰⁾.

من هنا كان هاجس الرواد الأوائل، وعلى رأسهم أدونيس، البحث والقول باستقلالية قصيدة النثر كنوع شعري جديد نما نمواً طبيعياً داخل حقل الأدب العربي، مثلها في ذلك مثل شعر/ قصيدة التفعيلة: إنها إذن قصيدة لا عمودية ولا تفعيلية، ولكنها تظل «قصيدة»، خرجت من رحم الشعر، وقد خلع عنه معطف الوزن والقافية معاً. هذا المعطف الذي جعله حراً طليقاً، قربه من النثر، من دون أن يلتحم به أو يمتزج، فهل كانت ترجمة أدونيس لمصطلح برنار دقيقة وعلمية/ شعرية؟ وهل سيستمر تبنيه له فيما بعد البداية؟

كانت بدايات قصيدة النثر، ككل بداية وريادة، مندفعة مع اندفاع الشباب وجموحه الأولي، لكن مرور الزمن وانتفاض مرحلة اللانندفاع والعودة إلى الذات؛ جعلها تراجع نفسها في هدوء، وتعيد النظر في السابق؛ مما دفع أدونيس إلى أن «يرتد» عن كثير من مسلماته السابقة، وينتقد العديد منها، وعلى رأسها «قصيدة النثر» نفسها. هكذا، وعلى صعيد المصطلح، سنجده يتبنى مصطلحاً آخر: «كتابة الشعر نثراً»، يقول في مقدمة المجلد الأول من «الأعمال الشعرية الكاملة»: «كشف لي التجريب أن كتابة الشعر نثراً مغايرة تماماً لكتابتها وزناً، وأن الكتابة بالنثر لا تقوم إبداعياً وفنياً بمجرد الرغبة والممارسة. ربما يكمن هذا السر في وقوع المحاولات الكتابية العربية، شعراً بالنثر، تحت الهيمنة المعيارية لتجارب سابقة، ولا سيما تجارب قصيدة النثر الفرنسية؛ ومثل هذه التجارب لا يمكن أن تقدم للنص العربي معياريته، فهو لا يقدر أن يستمدّها إلا من خصوصيته اللغوية ذاتها. وهذا مما أكد لي أن الكتابة العربية شعراً بالنثر تفترض موهبة إبداعية شعرية عالية؛ هي الضمان الجوهري الأول، وتقتضي إلى ذلك معرفة عالية بالملفوظ الشعري العربي، وثقافة فنية عالية. وذلك لكي يقدر أن يبتكر المقتضيات الفنية للشكل الكتابي الجديد؛ أي لكي يقدر أن ينشئ كتابة شعرية بالنثر يمكن

أن تستضيء بتجارب الآخر، من دون أن تنهج على منواله، ودون أن تتبنى معاييرها. دون هذه المقتضيات تظل الكتابة بالنثر إنشاءً تعسفياً⁽¹¹⁾.

يظهر لنا أن التحول من مصطلح «قصيدة النثر» إلى «كتابة الشعر نثراً»، أو كتابة الشعر بالنثر، تأتي في سياق محاولة التخلص من المرجعية الفرنسية للمصطلح الأول، والعمل على التفرد - من جديد - في التنظير، هذه المرة، لهذا الشكل ولكن من منطلق عربي، ينصب أساساً على النص العربي المنجز، من دون إسقاط «قواعد» و«قوانين» فرنسية (نصية كانت أو نقدية) سابقة، والتخلص من «معيارية» التجارب السابقة التي استشعر إساءتها للإبداع العربي، إذ فرضت عليه أشياء لم يكن يقبلها، بل عليه «أن يستمدّها من خصوصيته اللغوية ذاتها»، فهل يحل لنا هذا المصطلح الإشكالي الشعري لهذا الشكل؟ حتماً لا، بل إنه لن يزيد الطين إلا بلة، حيث سيحدث إشكالا اصطلاحيا في التعامل مع مصطلحي «قصيدة النثر» و«النثر الشعري»؛ إذ أي فرق في المصطلح بين «النثر الشعري» و«كتابة الشعر بالنثر»؟⁽¹²⁾. إضافة إلى أن أدونيس ربما كان محكوماً بعقدة الذنب والخلخلة والارتباك الذي أحدثه مصطلحه الأول فتدارك ذلك، وإن كنا نرى أن المصطلح الأخير يكاد يكون ترجمة حرفية لـ *poème en prose*، أي قصيدة/ شعر بالنثر، وهو المعنى الذي قد يدل عليه أصله الفرنسي حين يعود إلى أصوله النثرية التي طورها المبدعون الفرنسيون ونقلوها إلى الشعر/ القصيدة، من خلال سيروية تاريخية أبرزتها سوزان برنار في كتابها بكل دقة وتفصيل، وهذا ما لا ينسجم مع الحالة العربية. يضاف إلى ذلك أن مصطلح «الكتابة بالنثر» يوحي بأن «قصيدة النثر» هي قطعة نثرية أساساً لا أقل ولا أكثر؛ ومن ثمّ تعيدنا مرة ثانية إلى مفهوم «النثر الشعري» أو «النثر الفني». كما أن إعادة ترجمة المصطلح الفرنسي «الشعر بالنثر» يحمل معه نعشه ونهايته، لا سيما عندما نعلم أن الحديث عن قصيدة النثر يندرج ضمن الحديث عن مصطلح له مفهوم ومدلول مغاير لما كان مألوفاً، ذلك هو مصطلح «القصيدة» (*Poème*)، هو مصطلح يختلف اختلافاً جوهرياً عن مصطلح الشعر (*Poésie*)، بل إن جوهر هذا الاختلاف هو ما سيمنح قصيدة النثر خاصيتها وأفقها المتميزين... الأمر نفسه يبدو لنا في المصطلح الإنجليزي (*Prose poem*).

المبحث الثاني: بين مصطلحي «قصيدة النثر» و«الشعر الحر»

في إطار الخلط الذي شهدته الساحة الشعرية والنقدية العربية، ولاتزال، يتم أحياناً الحديث عن مصطلح «الشعر الحر» أو «القصيدة الحرة» كمترادف لمصطلح «قصيدة النثر»، وهو خلط جاء نتيجة طبيعية للاجتهادات الفردية، من جهة، والتسرع في إطلاق المصطلحات على عواهنها؛ دوناً تراثاً أو مراجعة نقدية دقيقة؛ والبحث عن الزعامة أو سبق الريادي. ولا أدل على ذلك من إطلاق نازك الملائكة لهذا المصطلح، وهي تقصد به شعر «التفعيلة» الذي حافظ على الوزن - في صيغة التفعيلة عوض البحر - وتخلّى عن نظام الشطرين والتزام القافية... في حين أنه يظل مصطلحاً يعني تحرر «القصيدة» من أي وزن أو قافية، وبالتالي تتجلى حريته نفسها في الوصف أو التعريف الذي قدمه له إليوت بقوله: «لا أستطيع أن أعرفه إلا بطريق السلب: 1 - غياب النموذج. 2 - غياب القافية. 3 - غياب الوزن»⁽¹³⁾. أي أنه ذلك الشعر الذي يتخلّى عن

الوزن والقافية لينساب حرا طليقا، من دون أن يتخلى عن شاعريته في الوقت نفسه الذي قد تأتي فيه القصيدة الحرة مزيجا من بحور متعددة ولكن بشكل عفوي. إذن فما الذي يميزه عن قصيدة النثر التي تتخلى، بدورها، عن الوزن والقافية؟ وهل هما مصطلحان لمفهوم واحد أم أنهما متمايزان؟

إن الأدب والنقد الغربيين يضعان تمييزا دقيقا وأساسيا بين مصطلحي «الشعر الحر» و«قصيدة النثر». ولعل أهم عنصر يمايز بينهما هو عنصر الأصل؛ أي أن أصل الشعر الحر هو الشعر نفسه أو البيت الشعري الذي تم تحريره من الالتزام الوزني - والقافية - أما قصيدة النثر فيظل أصلها هو النثر الذي تم اعتماده كمنطلق ثم الرقي به إلى مصاف الشعر، ونتيجة لذلك تتم كتابة الشعر الحر وفق أشطر/ أبيات؛ مما يحيل إلى أصلها الشعري. بينما تكتب «قصيدة النثر» بشكل استرسالي، كما يكتب النثر العادي نفسه وفق نظام الفقرات النثرية المعروف. يقول دوجاردان (E. Dujardin): «كانت قصيدة النثر محاولة لتحرير الشعر باتخاذ النثر نقطة انطلاق؛ كما كان الشعر الحر والبيت الشعري»⁽¹⁴⁾، ورغم أن هذا العنصر يبقى مجرد مقياس أو معيار خارجي يعكس الوجود الفيزيائي للغة النص على الورق التي تتوزع وتنتشر على الصفحة فإنه يعكس الوعي النقدي/ الأدبي لكل من الشاعر الحر وصاحب قصيدة النثر، وهما يكتبان نصيهما ويبدعانها و«يقصدان» إلى أحدهما.

في الإطار نفسه تعرف موسوعة (Britanica) و«موسوعة برنستون للشعر والشعرية» قصيدة النثر (Prose Poem) مبرزة ما تتميز به، لا سيما عن الشعر الحر، بأنها «قصيدة تتميز بإحدى - أو بكل - خصائص الشعر الغنائي، غير أنها تعرض على الصفحة على هيئة النثر»⁽¹⁵⁾. وإن كانت لا تعد كذلك. وتختلف قصيدة النثر عن النثر الشعري (Poetic Prose) بأنها قصيرة ومركزة، وعن الشعر الحر (Free verse) بأنها لا تلتزم نظام الأبيات»⁽¹⁶⁾.

أما الأدب والنقد الفرنسيان فإنهما لا يختلفان في تحديد المصطلحين أو تقديم المنجز النصي لهما عما يطرحة الأدب والنقد الإنجليزيان. هكذا يبتدئ «المعجم الموسوعي للأدب الفرنسي» تعريفه لقصيدة النثر بأنها «شكل شعري غير منظوم»⁽¹⁷⁾. في الوقت نفسه الذي تظل فيه بناء مغلقا يعزل الصفحة (...) وتختلف عن النثر الشعري (Prose poétique) الذي يقتني أحيانا من الشعر عناصره (الإيقاع، والصور) ... ولكنه يبقى نثرا (...). كما ترتبط «قصيدة النثر» بهذا الامتداد الخطي للنثر الشعري، وتسكن فضاء محدودا موجزا ومنظما. إنها شكل شعري يرفض «نظام» البيت ويهرب من النثر أيضا، ظهرت بالتزامن مع القطيعة التي أحدثها التصور الحديث لمفهوم الشعر⁽¹⁸⁾.

ورغم صعوبة تحديد مفهوم دقيق لقصيدة النثر فإن سوزان برنار، وهي تتحدث عن المبادئ الأساسية التي تميزها فرنسيا، تؤكد أن الوصول إلى هذا الشكل مر عبر سيرة وصيرورة تاريخيتين طويلتين - يصعب تحديدهما أيضا بكامل الدقة - إذ إلى حدود القرن الثامن عشر، لم تكن مسألة «شعر نثري» (Poesie en Prose) مطروحة مادام الشاعر، بحكم تعريفه، هو من يكتب بالنظم. مع أن القافية والوزن عناصر أساسية في القصيدة...⁽¹⁹⁾. «ومع ذلك ستؤكد أن الانتقال قد تم» من النثر الشعري، الذي لا يزال نثرا، إلى

قصيدة النثر التي هي، قبل كل شيء، قصيدة⁽²⁰⁾. إن هذا التمييز كان ضروريا بالنسبة إلى النقد الفرنسي، نظرا إلى ما يحدثه مصطلح النثر الشعري وقصيدة النثر من تماس والتباس، لا سيما إذا عرفنا أنهما يُكتَبان بالطريقة نفسها على خارطة الورقة وفنائها. والأمر نفسه سيعكسه جون كوهين Jhon Cohen في كتابه «بنية اللغة الشعرية»، حيث سيؤكد أن وجود قصيدة النثر خلق إشكالات عديدة، وأدى إلى مراجعة تعريف الشعر نفسه، يقول في مدخل كتابه: كلمة قصيدة نفسها لا تسلم من اللبس، ذلك أن وجود عبارة «قصيدة نثرية» التي أصبحت شائعة الاستعمال، يسلب كلمة قصيدة، في الواقع، ذلك التحديد التام الواضح الذي كان لها يوم كانت تتميز بمظهرها النظمي. وفعلًا ففي الوقت الذي كان فيه النظم شكلا لغويا تعاقديا صارم التقنين كان للقصيدة وجود شرعي غير قابل للنزاع، وهكذا كان يعتبر قصيدة كل ما كان مطابقا لقواعد النظم، ونثرا ما ليس كذلك. غير أن عبارة «قصيدة نثرية» الظاهرة التناقض تفرض علينا إعادة تعريفها⁽²¹⁾. ولكي يحل الإشكال ويعمل على إيجاد تعريف أو تحديد معين للقصيدة النثر يلجأ إلى مقارنتها بمصطلحات أخرى: نثر منظوم، شعر كامل ونثر كامل. ليخلص اعتمادا على ما سماه بالسمات الشعرية التي تميز القصيدة، وهي الصوتية والدلالية، إلى أن «قصيدة النثر» نوع أو جنس يمكن أن يدعى «قصيدة دلالية»؛ إذ لا يعتمد في الواقع إلا على هذا الجانب من اللغة تاركا الجانب الصوتي غير مستغل شعريا⁽²²⁾. وهو جانب يحقق للنص شعريته، ولا يسلبه التخلي عن الجانب الآخر/ الصوتي تلك الشعرية؛ مما «يدل على أن العناصر الدلالية تكفي وحدها لخلق الجمال المطلوب»⁽²³⁾. وهو نفسه أمر يصعب الاطمئنان إليه؛ لأن الدلالة أو المعنى وحدهما لا يكفيان لصنع نص شعري، فضلا عن دور اللغة الكبير، وهو دور يختلف عن نظيره في النثر.

وعموما يمكننا القول إن النقد الفرنسي والإنجليزي - ومعهما كثير من النقد العربي - يركزان بخصوص قصيدة النثر في أدبياتهما على العناصر التالية:

- أنها تنتمي إلى الشعر، وبالتالي فهي قصيدة لا قطعة نثر.
- أنها قد تحررت من الوزن والقافية.
- أنها جاءت نتيجة تطور نثري؛ أي عبر سيرورة وصيرورة أدبيتين طويلتين انطلقتا من النثر الذي تطور بدوره إلى نثر شعري أنتج - هو الآخر وفي سياق تحوله - قصيدة نثرية استفادت من بعض خصائص ومميزات النثر.
- أنها تكتب على الفضاء الورقي مثلما يكتب النثر.
- أنها تختلف عن الشعر الحر، رغم أنهما معا ينتميان إلى جنس الشعر/ «القصيدة».
- أنها تختلف عن الشعر الحر والنثر الشعري والشعر المنثور، وتقدم لنفسها صفات أسلوبية، لكنها تبقى - أي هذه الصفات - أكثر تعقيدا، كما تضع كاتبها أمام مسؤولية كبرى ووعي دائم وحرص شديد لئلا يخرج عن فنيته إلى نوع آخر أو ينحدر إلى النثر، من دون أن يشعر بذلك.
- أن مكوناتها وعناصر تميزها شعرية أساسا أكثر مما هي نثرية، وبالتالي فإن الوظيفة الشعرية بادية في لغتها وفي باقي مكوناتها.

ورغم الخلط الذي تم بين الشعر الحر وقصيدة النثر فإننا سنجد من انتبه - بشكل ما - إلى وجود فروق وتميزات بينهما، لكن أغلبها وأساسها ارتبط بجوانب خارجية حددها الأصل التأثري لمبدعي الطريقتين. هكذا سيتم تصنيف مجموعة من القصائد ضمن دائرة الشعر الحر وأخرى ضمن دائرة قصيدة النثر في الوقت نفسه الذي سيؤدي فيه الأمر إلى اعتبار «توفيق صايغ» و«جبرا إبراهيم» و«شكرالله» و«محمد الماغوط» وغيرهم يكتبون الشعر الحر، بينما يكتب «أدونيس» و«عصام محفوظ» و«أنسي الحاج» و«شوقي أبو شقرا» وغيرهم قصيدة النثر. ففي حين ارتبط شعر التفعيلة بالتراث الغربي، الذي دفعه إلى أن يخرج من رحم تطوره - أي الشعر التقليدي المحافظ على الوزن والقافية، والملتزم بهما - في هذا الوقت نفسه ارتبط الشعر الحر بالأثر الشعري الإنجليزي، بينما أدى التأثير بالأدب الفرنسي إلى كتابة قصيدة النثر، كما توضح ذلك النماذج الإبداعية في علاقة أصحابها بالثقافة الأجنبية عموما. ومع هذا فلا يمكننا تعميم هذا الأمر، إنه صراع بين ثقافتين دارت رحاه داخل تجمع «شعر» وبين أعضائه، هذا الصراع الذي كان في أبرز تجلياته، كما يقول سامي مهدي: يتجسد في أي الشكليات ستبنى القصيدة الحديثة: الشكل الإنجليزي المعروف باسم «free verse» «الشعر الحر»، أم الشكل الفرنسي المعروف باسم «poème en prose»، أي «قصيدة النثر»⁽²⁴⁾. وقد انتبه جبرا إبراهيم جبرا إلى هذه القضية مبكرا حين كتب سنة 1961م مقاله «الشعر الحر والنقد الخاطيء»، يبرز فيه التمايزات التي تفصل الشعر الحر عن قصيدة النثر، مثبتا أن الأمر يعود، أساسا، إلى اختلاف في الأصل والمرجعية، ومن ثم فهما ليسا شيئا واحدا، رغم رهاقة خيوط الحدود الفاصلة. يقول جبرا: «الشعر الحر» ترجمة حرفية لمصطلح غربي هو free verse بالإنجليزية، وvers libre بالفرنسية. وقد أطلقوه في الغرب على شعر خال من الوزن والقافية كليهما. إنه الشعر الذي كتبه ولت وتمن، وتلاه فيه شعراء كثيرون في آداب أُمم كثيرة. فكتاب الشعر الحر بين شعراء العرب هم اليوم أمثال محمد الماغوط وتوفيق صايغ وكتاب هذه الكلمات. إن الشعر الحر بالعربية يعتمد الصور الشعرية والموسيقى الداخلية التي تتخطى انتظام التفاعيل، ولا يحفل بالقافية إلا إذا وردت عفوا (...). و«قصيدة النثر»، على كل، ترجمة لمصطلح فرنسي الأصل poème en prose، وجد لتحديد بعض كتابات رامبو «النثرية» الطافحة بالشعر «كموسم في الجحيم» و«إشراقات»، وإن تكن له أيضا أصول في الآداب كلها، بما في ذلك العربية، ولا سيما الديني والصوفي منها⁽²⁵⁾.

من هذا المنطلق أيضا سترد مجلة «شعر» على نازك الملائكة حينما هاجمت «قصيدة النثر» في كتابها «قضايا الشعر المعاصر»؛ لتبين لها أنها وقعت في الخلط بين مصطلحات ثلاثة، من دون أن تنتبه إلى ذلك، ومن ثم يثبت صاحب المقال (وهو غير موقع) أن هناك «ثلاثة أنواع عامة من الشعر عرفناها في أدبنا العربي المعاصر، هي:

- شعر الوزن، ويدخل فيه تنوع التفعيلات.

- الشعر الحر، وهو الخالي من الوزن والقافية، والمحافظ على نسق البيت: محمد الماغوط، جبرا إبراهيم

جبرا، إبراهيم شكرالله، توفيق صايغ... إلخ.

- قصيدة النثر⁽²⁶⁾.

وللزيادة في توضيح الفوارق بين الشعر الحر وقصيدة النثر سيقدم يوسف الخال توضيحات في إطار رد آراء نازك الملائكة ومناقشتها، ليؤكد أن «قصيدة النثر» شكل يختلف عن الشعر الحر في آداب العالم بأنه يستند إلى النثر ويسمو به إلى مصاف الشعر (فيما يستند الشعر الحر إلى الشعر التقليدي، ومن هنا التزامه الأشطر شكلاً)، مكتسباً من النثر العادي عفويته وبساطته وحرية في الأداء والتعبير، وبعده عن الخطابية والبهلوانية البلاغية والبيانبة»⁽²⁷⁾.

يبدو أن التمايزات التي قدمت بين الشعر الحر وقصيدة النثر لم تستطع أن تقف عند الفوارق الدقيقة، في الوقت نفسه الذي كان محددها الأساسي هو انتماء الشعر الحر إلى الشعر وتطوره، بينما نبعت قصيدة النثر من النثر لتطوره وتلحقه بالشعر، بعدما تخلت عما يجعله دائم الانتماء إلى النثر.

أما الجانب الثاني فيتبين من خلال التأكيد على معيارية الشكل الخارجي أكثر من الولوج إلى داخل الشكلين لإبراز تمايزهما الداخلي الشعري الدقيق... إنه «على أساس وهم الشكل البنائي الخارجي لا يمكن اكتشاف الفروق بين «قصيدة النثر» وبين «النثر الشعري»، أو «الشعر المنشور» مثلاً؛ واللذين يكون قوامهما أيضاً «نثراً متواصلاً في فقرات كفقرات أي نثر آخر». مثلما أن تلك المعيارية لا تصلح أيضاً للتمييز بين «القصيدة الحديثة» التي تقوم على وحدة التفعيلة، وبين «القصيدة الكلاسيكية»، إذ إنه على أساسها يمكن إعادة توزيع أشطر القصائد الكلاسيكية ذات البحور الصافية في شكل بنائي خارجي حديث، إلا أنه من المؤكد أن هذه السمة البنائية الشكلية لا تمنح النص الشعري صفة الحدائبة»⁽²⁸⁾.

كل هذا يعكس صراع الأشكال الشعرية، سواء على مستوى الثقافة الغربية، رغم أنها تكاد تحسم الأمر نسبياً، أو على مستوى العالم العربي الذي لم يستطع حسم القضية بسبب عدم الانسجام بين المنطلقات النقدية - وهي غربية أساساً - والتراث العربي الذي حسم قضية «الشعرية» في وقت مبكر، مادامت نابعة من أصله وليست مقحمة عليه من الخارج؛ لاسيما من خلال الإلحاح على دور العروض والأوزان الخليلية، ولعل هذا ما يفسر اعتبار نازك الملائكة وغيرها أن الشعر «الحر» المعاصر ظاهرة عروضية قبل كل شيء وبعده.

يضاف إلى هذا الأمر خاصية التجريب التي تظل العنصر المهم في الحدائبة الشعرية العربية؛ إذ انطلقت على أساس تجريب الأشكال الشعرية الغربية في تربة الشعر العربي، وهي تربة ليست بكر، بل محكومة بماض عريض جداً لا سيما على هذا المستوى مما يصعب تجاوزه بسهولة، ومن دون إحداث شروخ في مرايا الثقافة العربية عامة. إن قطار التجريب انطلق ومازال وسيظل مستمراً خاضعاً لتجربة الشاعر ووعيه بالفن نفسه وبواقعه.

لقد ظل رواد الحدائبة يؤكدون على مفهوم الحرية والثورة على الأشكال السابقة، وأسبقية الشعر على الشكل وعدم خضوعه، لأي شكل مسبق أو لاحق؛ مما يزيد في تعميق الإشكال، لا سيما أن قصيدة النثر نفسها لا تخضع لشكل محدد، ولا يمكنها أن تقبل ذلك، مما يضعف صعوبات تحديد مصطلحها والوقوف عند تمايزاتها الشكلية.

ونظرا إلى ارتباط هذا اللاتحديد المصطلحي بالشكل الغربي لقصيدة النثر والترجمة «السريعة» له، في محاولة لإنباته داخل الثقافة الشعرية العربية، سيحاول نقاد وشعراء آخرون الخروج من هذا المأزق، وتجاوز الأزمة من خلال تحديدات مصطلحية تعمل على أن تظل مرتبطة باللغة و«الثقافة» العربية أساسا، في الوقت نفسه الذي تنطلق فيه من المنجز الإبداعي أكثر من ارتباطها بغيره.

المبحث الثالث: بين مصطلحي «القصيدة الأجد» و«النثيرة»

1 - القصيدة الأجد: يقترح عبدالعزيز المقالح مصطلح «القصيدة الأجد» عوض «قصيدة النثر»، على اعتبار أن قصيدة التفعيلة هي القصيدة الجديدة؛ يقول «إن تسمية هذا النوع من الشعر بقصيدة النثر خطأ لعدة اعتبارات منها أن إطلاق وصف النثرية على هذا الشكل الشعري يقيم حالة من التضاد يجعل التناقض من حولها أكثر حدة ووضوحا، فالنثر نثر، والشعر شعر، ولا يلتقيان. صحيح أنهما كلاهما، الشعر والنثر، يستخدمان نفس مفردات اللغة، ولكن بمدلولات أخرى، وبمستويات مختلفة أهم ما فيها أنها في الشعر، نثرا أو نظما، تخلع قشور النثرية، وتبتعد عن مناخ المباشرة والمنطق العقلي؛ لتقترب من خصائص الشعر الحقيقي التي لم يكن الوزن أو الإيقاع الخارجي المباشر إلا عنصرا من عناصر الجمالية الكثيرة»⁽²⁹⁾.

ويربط التحولات الشكلية بالعنصر الزمني سيؤكد المقالح، زيادة في تبرير وتوضيح اختياره لهذا المصطلح، أن «الأجد في الإبداع، والشعري خاصة، هو الذي يبدأ مع الشعراء الشباب من حيث انتهى المجددون المبدعون، وهذا الأجد (...) ليس كتابة منتزعة من سياقها التاريخي أو من جذورها الإبداعية، لكنه بالضرورة محاولة لتجاوز المحاملة والتكرار، شيء آخر غير تلك الجذور، ربما تكون القصيدة المعاصرة التي اصطلح الناس على تسميتها مؤقتا بالنثرية هي التعبير الراهن عن هذا الأجد. وهذا المصطلح الأخير يفضل الإبداع المتجاوز عن هذا الجديد الذي ألفناه وتعايشنا معه»⁽³⁰⁾.

هكذا يدخل الناقد مجموعة من الآليات في سياق اختيار المصطلح، وإن كان يركز على عامل التجاوز لمنجزات الإبداع السابق ورواده وترك الحسم للشباب في ثورتهم وتخطيهم الإبداعي مبرزا، أيضا، أن هذا النوع الشعري هو التعبير أو الشكل المناسب لزمنا الراهن. ورغم كل هذا فإن المقالح لا يمانع في البحث عن مصطلح آخر أكثر دقة، إن وجد، وأكثر انسجاما لهذا النوع الإبداعي الشعري، على ألا يتضمن تعبير «النثر» أو «النثرية» لأن فيه «إساءة للشعر وإلحاقه بمنطقة النثر، وما يخلقه هذا الإلحاق في الأذهان من اضطراب وعسر في الفهم»⁽³¹⁾.

يطرح مصطلح المقالح عدة التباسات نذكر منها:

- إن حمولة مصطلح «القصيدة الأجد» ذات بعد زمني أكثر منه أدبيا شعريا. إنه يحيلنا على تطور زمني ينطلق من الأقدم فالقديم ثم الحديث ثم الجديد وأخيرا الأجد، عبر سيرورة تاريخية تتجه نحو الأمام، وبالتالي يأتي وهم أن «القصيدة الأجد» هي آخر تطورات أو آخر مراحل التطور الشعري، لا سيما إذا عرفنا

أن تقديم المقال لهذا المصطلح قد مر عليه زهاء عقدين من الزمن، أفلم تعرف القصيدة العربية إذن أشكالاً جديدة وتحولات أخرى طيلة هذا الحيز الزمني المهم؟

- قد تأتي قصيدة أخرى أو شكل شعري آخر، بعد هذه «الأجد»، مما سيدفعنا إلى الحيرة، ويضطرنا إلى البحث عن مصطلحات «جديدة» مادامت السابقة قد أصبحت قديمة، وظهرت قصيدة «أجد من الأجد»، وبعدها «أجد من أجد الأجد».... وهكذا دواليك.

- قد يضطرنا مصطلح «القصيدة الأجد» إلى أن ندخل في دائرتها كل محاولة لا تخضع للوزن والقافية، ولكنها تنتمي إلى الزمن الحاضر؛ ثم نطلق عليها اسم «قصيدة أجد»، وهذا ما أدخل، ولا يزال، كثيراً من الطفيليات في جسد «قصيدة النثر»، وقام بتشويهها وزاد الطين بلة.

لهذه الأسباب وغيرها، نعتقد أن مصطلح «القصيدة الأجد» لا يصلح ولا يستقيم لنعت هذا الشكل الشعري، ولن يحل الإشكال، بل سيزيد في توسيعه وتعميق هوته أكثر.

2 - «النثرية» أو «النثر»: يطرح محمد ياسر شرف مصطلحاً جديداً ومغايراً لما شاع من المصطلحات؛ إذ ينظر إلى أصول «قصيدة النثر» ويرجع ولادتها إلى إرهافات غير قليلة «بدأت بالكلام المسجوع» الذي ليس نثراً مباشراً بسيطاً، ولا هو بالشعر المتكلف الوزن (...).

وما من شك في أن هذا الأسلوب الكلامي قد خضع للتطوير والتبديل والإصلاح، وطال مخاضه خلال حقبة طويلة من الزمن جديرة بالتتبع⁽³²⁾. وصولاً إلى حركة الشعر الحر والمرسل، وما ترتب عنهما من نتائج كان من بينها إفراز هذا النوع الذي يطلق عليه اسم «النثر» أو «النثرية»؛ يقول: الاسم المقترح لهذا الجنس الأدبي هو «النثر»، باعتباره كلاماً جيداً، ذا مقاصد فنية، يرسل سطوراً متفاوتة الطول دون وزن. ونسمي المقطوعة التي تبلغ سبعة أسطر أو أكثر «النثرية» ومبدعها «النثر»⁽³³⁾.

ينطلق محمد ياسر شرف من نظرة تقليدية ظلت حبيسة التعقيدات الشعرية القديمة التي ترى في الوزن والقافية عنصرين ضروريين في النص الشعري؛ وكل تخلص منهما - أو من الوزن أساساً - يرمي النص في خانة النثر، ولذلك نراه يعتبر «قصيدة النثر» مجرد كلام نثري جيد؛ وشأه صاحبه بخصائص فنية ليكتسب من خلالها تلك القيمة الأدبية الفنية، كما يراها، ولهذا نجده يربطه بالسجع باعتباره من أرقى الأنواع الأدبية النثرية التي عرفتها العرب؛ ثم تطور هذا السجع من خلال تخليه عن «قافية» الفواصل، حتى وصل إلى حدود انتشاره على فضاء الورقة عبر أسطر متفرقة - لكنه مع ذلك ظل ملحقا «بالأصل» كما يراه... ولا أدل على هذه «الصنمية» التعقيدية التقليدية أن محمد ياسر شرف راح يقعد لهذا النص، ولصاحبه، بمنطقات قديمة، فكما نظر علم العروض إلى ضرورة استيفاء «النص الشعري» سبعة أبيات حتى يسمى «قصيدة»، كذلك اشترط صاحبنا سبعة أسطر حتى نسمي تلك المقطوعة «نثرية»، ومبدعها «النثر» في مقابل «الشاعر» أو «مقصد القصيدة»، رغم أن النثر لا يخضع لمثل هذه التصنيفات... هكذا ينقلنا الناقد إلى حالة تعقيدية قديمة تلغي الحدود الفاصلة بين النص القديم والحديث، كما تقفز على منجزات الأدب/ الإبداع والنقد عبر هذه السيرة التاريخية الطويلة، مرتدياً - هو نفسه - لباس الخليل وابن رشيق، ولكن مع امتطاء صهوة

نص جديد وغريب لم يدركه صاحبه؛ ولذلك كانا أكثر منه انسجاما مع واقعهما الثقافي والتاريخي والحضاري، وأكثر وعيا بالحساسية الشعرية والأدبية في عصرهما.

ثم إن مصطلح «النثرية»، أخيرا، لا يدل إلا على أن «قصيدة النثر» نثر أولا وأخيرا، في حين أكدنا أنها قصيدة أي شعر. ورغم أنه جنسها في باب النثر، فإنه تدارك ليرز أن «النثرية لاتزال تعاني مشكلة «عدم تجانس»؛ إذ نجد المقطوعة الواحدة، تنتقل بين النثر المباشر البسيط، وعمق الاستخدام الرمزي، والحكاية الساذجة الشعبية، وإيراد الأمثال العامة الغنائية الشعبية الشائعة، والاستفادة من تقنية الحوار المسرحي، ومعالجة الوقائع بأساليب منطقية يعتمد عليها النقد طريقة تقويم أساسية؛ وإثارة المشكلات عن طريق الإشارة إليها أو تعريضها، وسوى هذي وتلك أصول وفروع الأجناس الأدبية الأخرى»⁽³⁴⁾.

ورغم أن هذه العناصر حين تدخل «قصيدة النثر» تتغير وظيفتها وتحتكم إلى كلية النص الشعري، كما شهدنا أيضا في القصيدة التفعيلية من خلال نماذج القصائد الطويلة/ الملحمية، وتتغير طريقة توظيفها واستعمالها داخل عالم القصيدة ولغتها. رغم كل ذلك فإن ما يذكره الناقد لا يعدو مجرد حكم سريع وسطحي يتجاوز النص والنظر النقدي العميق إليه؛ ليقدم أحكاما قيمة لا ضابط لها ولا سند سوى الأحكام المسبقة التي شغلت حيزا كبيرا من ذاكرة الوعي، وأطرت اشتغالها من خلال المعطى المنجز القديم. إن ما تحدث عنه الناقد هو آليات أو تقنيات توظيفها قصيدة النثر، بل هي بعض خصائصها يتم صهرها داخل النص، وبالتالي تتحول إلى مكونات نصية شعرية أساسية وذات بعد شعري عميق. إضافة إلى ذلك، فإن الناقد يدعو إلى نظرية الأجناس الأدبية الصافية التي يجب أن تتداخل، وهذا أمر جرى تجاوزه.

وسيسانند محمد العمري هذا المصطلح ويدعو إلى تبنيه، معتبرا أن كلمة «نثرية» مناسبة لأنها تذكر بالقصيدة، بالاشتراك في الوزن الصرفي، وتنتمي إلى الخصوصية النثرية التي اختارها عن طوعية. فنقول: نثرية ونثائر كقصيدة وقصائد، ونثر كقصيد والنسبة إليه نثري. والإيقاع النثري في مقابل الإيقاع النثري والقصيدي معا⁽³⁵⁾.

ورغم أن محمد العمري قدم اجتهادا تحليليا قيما ومفيدا، واقتراحات أكثر ملاءمة لعنصر الإيقاع في هذا الشكل الشعري، يمكن أن تشكل تطورا في هذا المجال، كما يمكن أن تساعد على القبض على إيقاع قصيدة النثر، رغم ذلك فإن دعوته لهذا المصطلح دعوة غير صائبة ولن تفيد في حل إشكالات المصطلح، بل ستضيف خلطا آخر، لا سيما أن مصطلح «النثرية»، كما ذكرنا، يحيل مباشرة على النثر، رغم أن العمري يؤكد - بخلاف محمد ياسر شرف - أنها شكل شعري، ثم ما الذي يمكن أن يحدد للمتلقي مصطلحي «الإيقاع النثري» و«الإيقاع النثري»؟ وهل سيساعده ذلك في الماضي قدما نحو التدقيق وتجاوز الخلط، من دون أن يخلق لديه إشكالية اصطلاحية ومفاهيمية جديدة وهو لما يحدد ما تراكم لديه منها.

المبحث الرابع: في جدل و«فوضى» المصطلحات

لم يقف أمر المصطلح فيما قدمناه؛ بل ستستمر المعركة وتتزايد حمى الصراع والبحث عن السبق والتميز واستحداث أسماء وكلمات ومصطلحات جديدة؛ وأحيانا غريبة؛ لم ترد الطين إلا بلالا.

لم يكتف المقالغ باقتراح مصطلح «القصيدة الأجد»، بل إنه، وفي مقابل استقلاليته عن القصيدة الجديدة/ التفعيلية، يقترح مصطلحا آخر؛ وإن لم يقف عنده طويلا، وهو «القصيدة النص»، في محاولة منه للخروج من مأزق أزمة المصطلح وتجاوزها؛ وفي إطار وعي منه بما طرحته هذه القصيدة، وأشاعته على صعيد التجنيس الأدبي، يقول: «قد تظل هناك فنون أدبية محافظة على الفواصل الفارقة بين الأجناس الأدبية، لكن بعض هذه الفنون يرغب في التوحيد وفي إلغاء هذه الفواصل وخلق النص الأدبي الذي يجعل السمات الفنية الأكثر لهذه الأجناس، وهذا ما تبشر به الكتابات الجديدة، وما تهيئ له الدراسات الجديدة أيضا. والنص الشعري الجديد، أو بالأصح الأجد - باختصار - ينطلق من هذا المفهوم للتواصل بين الفنون والأجناس الأدبية، ويجمع بين النثر والحوار والقص والرمز ومن يريد أن يقرأه على أنه شعر فهو كذلك، ومن يريد أن يقرأه على أنه نص استوعب في نظامه أسلوب التراكيب الفنية في إطار جديد، فهو كذلك»⁽³⁶⁾. يبدو أن المقالغ قد ضاق ذرعا بهذه الفوضى المصطلحية، وبهذه المشاحنات حول التحديد والتقنين الذي أولع به العرب، لذلك فضل الخروج من ذلك باعتبار القصيدة نصا، وترك للقارئ تصنيفه ضمن الشعر أو قراءته كنص مفتوح «جديد» - لكنه لم يحدده هنا - غير قابل للتحديد، بل هو نص أدبي جديد ألغى الحدود بين الأجناس الأدبية المعروفة، وهو ما سلاحظه أيضا مع مصطلحات أخرى كـ «النص المفتوح» أو «الكتابة».

سيقتراح علينا سركون بولص، هو الآخر، مصطلحا آخر لكنه لن يحل الإشكال، بل سيزيد في الخلط المفاهيمي والتشويش الاصطلاحي على الساحة الشعرية العربية، ليرز هذا الولع لدى النقاد والشعراء بالبحث عن التفرد والريادة وتوليد الإشكالات من سابقتها، من دون حلها ولا اقتراح حلول لما لم يحل بعد. يقول سركون: نحن حين نقول قصيدة النثر فهذا تعبير خطأ؛ لأن قصيدة النثر شيء آخر، وفي الشعر العربي عندما نقول قصيدة النثر نتحدث عن قصيدة مقطعة، وهي مجرد تسمية خاطئة، وأنا أسمى هذا الشعر الذي أكتبه بالشعر الحر، كما كان يكتبه إيليوت وأودن، وكما يكتبه شعراء كثيرون في العالم الآن، وإذا كنت تسميها قصيدة النثر فأنت تبدي جهلك، لأن قصيدة النثر هي التي كان يكتبها بودلير ورامبو وما لارمييه، وتعرف بـ prose poem، أي قصيدة غير مقطعة»⁽³⁷⁾. لا نستطيع الوقوف طويلا عند هذا المصطلح الذي يقترحه بولص، وهو في الحقيقة ليس أكثر من اجتهاد خطأ - هو الآخر بعدما خطأ الآخرين - يحكمه وهم التعلق بالشكل الخارجي لقصيدة النثر، كما رأينا في السابق هذا الوهم الذي لم يقف على الخروج منه، رغم أنه لا يفعل أكثر من تسطيح القضية الكبرى، وتقزيمها في مسألة الكتابة الخطية على الورق، كما أن ترجمته لـ prose poem بقصيدة غير مقطعة ترجمة بعيدة للغاية.

ومع كل هذا فإن الأمر يجد أهميته في الكشف عن هذا القلق الذي يعكس حيرة «العربي» في تحديد المصطلح وتدقيق المفهوم، مما يبرز صراعا عميقا داخل الفكر العربي الذي يريد تحديد مصطلحات وأشكال

غربية حديثة (عليه هو لا على الغربي) من منطلقات عربية مترسخة في وعيه وفي لادعوه. وهذا ما يعكسه اضطراب وحيرة سركون بولص الذي يعد - هو نفسه - أحد رموز الحركة الشعرية الرواد خلال الستينيات، ورمزا من رموز قصيدة النثر عيناها، مما يُشعر بالبحث عن الجديد من خلال القديم، و«هذا هو قدر الأدب العربي الحديث، كل جيل يبدأ من جديد اضطرابا أو عنادا»⁽³⁸⁾. إما بسبب الصدمة التي يشعر بها أمام الآخر، وإما بسبب العجز المزودج: عجز عن إدراك التراث الثقافي «الثمين»، وعجز عن فهم ما يجري في الضفة الأخرى من خلال سيورة ثقافتها وحضاراتها الداخلية والبنوية.

ينظر غالي شكري إلى «قصيدة النثر» باعتبارها نوعا شعريا يندرج ضمن اختيارات «التجاوز والتخطي» في الشعر العربي الحديث، معتبرا أن «إطلاق تسمية «قصيدة النثر» كان آخر رواشب الحس الكلاسيكي في حركة التجديد الحديثة في الشعر العربي. لأن التسمية - أي تسمية - هي خط أحمر تحت عنوان شامل يقصد التعميم. وأولى السمات الأساسية لمعنى الحداثة في الفن هي الإيغال في التفرد للدرجة التي يصبح معها التعميم عجزا وقصورا عن استيعاب مفهوم الحداثة»⁽³⁹⁾. هكذا تغدو «قصيدة النثر» خارج التحديد، وخارج «التصنيف» والثبات واجترار النماذج السابقة، ولذلك ينتقد هذا المصطلح؛ لأن «إحلال كلمة «النثر» مكان الوزن لا تعبر إلا عن «رد الفعل» لا عن الفعل الذي يمنحها قيمتها الفنية الجديدة، وليس النظم في قصيدة النظم هو الذي منحها قيمتها الكلاسيكية القديمة، بل هناك شيء آخر لا علاقة له بطريقة تركيب الكلمات، نثرا ونظما، هو الذي يخلق ما ندعوه بالشعر. كما أن هناك شيئا آخر لا علاقة له بالتخلي عن الأوزان الخليلية هو الذي يجعل من شعرنا قصيدة حديثة»⁽⁴⁰⁾، ولذلك يخلص إلى أن تسمية «قصيدة النثر» قد أساءت إلى دعائها، مادام «الشعر يرفض بطبيعته أي تسميات تهدده أو تهدده؛ أو تغلق أبواب النور في عينيه»⁽⁴¹⁾.

هكذا يسلم شكري بانتهاء «قصيدة النثر» إلى الشعر، رغم خطأ التسمية التي لم تخدم لا المفهوم ولا الشعر ولا دعائها، بل هي قصيدة تنسجم مع روح العصر المتطورة، وتنتقد الجمود في الحياة العربية عامة، كما في الأدب والشعر خاصة، ثم تخلق رؤية جديدة متجاوزة، ترفض الواقع بكل منجزاته القديمة والحاضرة، وتدعو إلى بديل له يتجاوز ليخلق لنفسه عناصره المتعددة مثلما تحولت رؤيته للأشياء وحياته التي يعيشها، وكذا طموحه الذي يحياه ويتدثر داخله. ورغم أن غالي شكري لم يقدم مصطلحا بديلا فإنه اكتفى بإدراج قصيدة النثر ضمن شعر «التجاوز والتخطي» كمطلق جديد يتجاوز مطلق القصيدة التراثية التفعيلية نفسها - بعد أن تجاوز مطلق القصيدة التراثية التقليدية - بموجب «يتخلى الشاعر مختارا عن «الموضوع» و«الصورة» و«الموسيقى»، ليخلق شعرا مهماا اختلافنا في قيمته، فإننا لن نختلف في تحديد دوره الريادي للرؤيا الحديثة في شعرنا»⁽⁴²⁾. التي تخطى من خلالها مألوف الشعر ومألوف الحياة معا. وبذلك يعكس مصطلح «التجاوز والتخطي» عند غالي شكري، هذا الصراع المرير والمستمر بين «قصيدة النثر» وقصيدة التفعيلة، باعتبار أن الأولى تجاوزت وتخطت الثانية - وهذا منذ الستينيات - فهل ثمة «قصيدة» أخرى تجاوزت وتخطت «قصيدة النثر»؟ أم سنظل ننتظر هذا المتجاوز/ المتخطي الذي قد يأتي وقد لا يأتي، وبالتالي لا نستطيع أن نبرح لحظة الانتظار التي قد تطول، بحثا عن بديل. وتستمر لعبة التجاوز والتخطي إلى ما لا نهاية.

وفي تونس، وبعيدا عن المغالطات التاريخية الزعامية، أطلق على هذا النوع الشعري: «غير العمودي والحر» الذي ظهر في خضم الدعوة إلى الثورة، انسجاما مع ما عرفه العالم العربي، لا سيما بعد هزيمة 1967م التي أبرزت هذا النوع بشكل أقوى، ودفعت الشباب التونسي إلى امتطاء صهوتها في وقت كانت روح التمرد تدعوهم إلى التعبير عن مكتونات ذواتهم وروحهم التي تتن بفعل وطأة الإحساس القوي والمفاجئ باليأس المتولد عن الهزيمة، ولتعكس أيضا الحياة «البطيئة» و«العادية» للإنسان العربي، وضمنه التونسي. هكذا برز أصحاب جماعة «غير العمودي والحر» يحملون مشروعا جديدا حديثا حقق الصدمة في الثقافة التونسية ورجها بعنف؛ لكن هذا المشروع الطموح لم يتطابق مع النص الإبداعي، يعني أن هذا النص كان مفصولا، لا عن واقعه فقط؛ بل كان مفصولا حتى عن مشروعه الثوري الحدائي (...) وإن اندثرت حركة الطليعة في الشعر التونسي والمتمثلة في حركة غير العمودي والحر، فإن روحها لم تندثر وتواصلت الرغبة في التنوير والتفجير الشعري⁽⁴³⁾.

إن مُرَكَّب «غير العمودي والحر» لا يعدو أن يكون وصفا لهذا النوع الشعري، يبرز انفصاله عن بقية أنواع الشعر التي سبقت، أي انفصاله وثورته على القصيدة العمودية التقليدية، وكذا على قصيدة الشعر الحر/ التفعيلي وتخليه، بالتالي، عن الوزن والقافية والتزام نظام الشطرين، ولذلك لا نعتقد أنه يقدم لنا بديلا عن مصطلح «قصيدة النثر».

وفي تونس أيضا أطلق البعض مصطلحا آخر هو «القصيدة المضادة» باعتبار أنها - كما أعلن محمد مصمودي - تخطى تلك الهندسة العروضية التي لا فضل لها إلا في كونها من تراثنا⁽⁴⁴⁾، وبالتالي فقد جاءت «ضد» القوالب التراثية المألوفة... جاءت لتجاوز السائد، إنها «كتابة/ تجاوز، كتابة رفض، كتابة/ تفجير»⁽⁴⁵⁾. ترمي إلى هدم القوالب والهيكل الشعري والفنية المألوفة.

ولم يكن هذا المصطلح إلا تعبيراً عن رغبة جامحة من الشباب الذين أعلنوا رفضهم لكل شيء، ووقفوا في موقع «الضد»، ومن ثم فمصطلح «القصيدة المضادة» لا يعدو أن يكون صرخة متسرعة لا ضابط لها؛ سرعان ما ستنتفض شرارتها بعد حين.

وزيادة في تأزيم إشكالية المصطلح يطرح عز الدين المناصرة مصطلحا بديلا غريبا ومشاعبا هو مصطلح «جنس خنثى»، لكنه ينفي عن «قصيدة النثر» أي شعرية، كما ينفي انتماءها للشعر، ويعتبرها جنسا أدبيا ثالثا؛ مزيجا من الشعر والنثر، أو «نصف شعر، نصف نثر»⁽⁴⁶⁾. وأمام إصراره على هذا التصنيفات، وانتقاده للمنجز الإبداعي لهذا الشكل، يؤكد: إن «قصيدة النثر واقع موجود حقيقي، لا ينكره أحد، بمن فيهم أنا، لكنه جنس جديد قديم، موجود في كتابات الصوفية والفلاسفة وبعض الكتابات النثرية العربية القديمة، لذلك فقصيدة النثر لها جذورها التراثية، ولكن ما الذي يزعم بأن تسمى «كتابة» أو «نثر فنيا» أو [خواطر وجدانية] أو [الكتابة خارج الإيقاع] أو [نصوص كتابية] أو أي تسمية أخرى...؟⁽⁴⁷⁾.

يبدو أن المناصرة نفسه يأبى إلا أن يدخلنا - بدوره - في متاهات المصطلحات المتعددة التي تزيد الطين بلة وترفع درجة حرارة ساحة الصراع وتصب مزيدا من الزيت على النار في محاولة «لإطفائها». هكذا تناسل

عن مصطلح «الخنثى» كل هذه المصطلحات التي تتقدم بينها حدود وفواصل في ساحة النقد الحديث، في الوقت نفسه الذي يعتبر «قصيدة النثر» غير غريبة عن الأدب العربي، ولا سيما القديم الذي سيمثل - وفق رأيه - الجذور التراثية الأولى لهذا الشكل.

ورغم وجاهة كثير من الاعتراضات التي انتقد بها «قصيدة النثر» لا نعتقد أن الشاعر الفلسطيني أخرجنا من دائرة التيهان حول «شكل» زعم فيه أن اختلاط درجة الشعرية مع درجة النثرية أديا إلى اعتباره جنسا خارج التصنيف، أو «خنثى»، لا هي بذكر ولا هي بأنثى: لا هي بشعر ولا هي بنثر، كأنه يعيدنا بذلك إلى منطقة الحدود الفاصلة بين الشعر والنثر التي تؤكد على صفاء الجنس الأدبي وتجعل الشعر شعرا والنثر نثرا ولا يلتقيان أبدا، وإلا حصل ما لا تحمد عقباه من تماس «لاسلكي» يعطل وسائل «الاتصال»، ويزلزل الأرض من تحت أقدام الأجناس الأدبية الخالصة. وعلى العموم، يبدو أن المناصرة يصرح ضمنا بانتفاء قصيدة النثر إلى النثر أكثر من انتماؤها إلى الشعر، مؤكدا أن النقاد «لو تفاعلوا معها كجنس كتابي لوصلوا إلى نتائج أفضل، ولا ينقص من قيمتها أن تكون نثرا أو خنثى [نصف شعر، نصف نثر]»⁽⁴⁸⁾.

إن مصطلح «خنثى» لا يعدو أن يكون مصطلحا «قدحيا» فضفاضا قدمه المناصرة في أعقاب ثورته وضيقة مما وصلت إليه نماذج عديدة، في الفترة الأخيرة، تم تقديمها على صفحات الجرائد والمجلات وغيرها، ولذلك فإنه لا يصلح ليكون مصطلحا إجرائيا يفيد النقد أو يخدم لا الشعر ولا هذا الشكل في شيء.

لم يقف الأمر عند هذا الزخم من المصطلحات، بل لا نكاد نستريح من حمى التسميات حتى تطلع علينا أخرى. هكذا نجد على صفحات الكتب والمجلات والجرائد، إضافة إلى التصنيفات التحقيقية، التي لم تعد لها مصداقية نقدية ولا أدبية كشعراء الثمانينيات أو التسعينيات، نعوتا وتسميات واصطلاحات أخرى كـ «القصيدة غير الموزونة»، أو «القصيدة غير العروضية»، أو «القصيدة المنثورة»⁽⁴⁹⁾، أو «الشعر المطلق»، أو «الحساسية الشعرية الجديدة»، أو «ملحمة نثرية» / «ملحمة الكتابة»⁽⁵⁰⁾، أو «القصيدة الحرة»، أو «النص المفتوح»، أو «الكتابة الجديدة»، أو «النص المعرفي»، أو «القصيدة الكلية»، أو «النص الشمولي»⁽⁵¹⁾، أو «القصيدة النص»، أو «قصيدة الومضة»⁽⁵²⁾، أو غيرها من المصطلحات التي تكاد لا تنتهي.

عود على بدء

من هنا تتشعب أمامنا الأسئلة وتتعدد المصطلحات وتتناسل حولها التسميات، في عالم شعري عربي، تملؤه الفوضى وحمى الزعامات والأفكار السريعة والمجانية، في غياب منتديات نقدية عربية رصينة؛ لها «سلطة» ومصادقية علمية تضم الوجوه البارزة و«الأمينة» التي تحمل نية إيقاف هذه الصدمات التي لا تخدم الثقافة العربية في شيء، ولا تقدم لها أي شيء، بل تسلبها جانبها الإيجابي الذي يتيح أرضية هادئة للتفكير الدقيق وطرح الإشكالات مع البحث عن مقترحات تستحق أن تُعرض وتُقدم البدائل، عوض أن نلهي أنفسنا بالأسئلة الجانبية التي لا تقدم ولا تؤخر بل تزيد الطين بلة.

وفي انتظار إيجاد توافق نقدي على مصطلح معين، يتم التوصل إليه بنوع من أنواع التوافق، نعتقد أن الاحتفاظ بمصطلح «قصيدة النثر»، كمصطلح إجرائي، له ما يبرره على صعيد النقد كما على صعيد المنجز الإبداعي، على اعتبار أنه يحيلنا على نص شعري، أي قصيدة، أو نوع/ شكل شعري متحرر من الوزن والقافية يستغل ويستعير بعض أدوات النثر وأساليبه فيما من أجل غايات وأهداف تظل دوماً شعرية، تتقدم القصيدة العربية نحو اكتناه أشكال وعوالم جديدة، من دون أن تخرج عن انتمائها الشعري، ولكنها ستشكل تطورا له.

الهوامش

- 1 عبد الفتاح إسماعيل في حوار أجراه معه أدونيس وعبد الكبير الخطيب، مجلة، «مواقف»، العددان 37 و38، ربيع وصيف 1980.
- 2 أدونيس، في قصيدة النثر، مجلة «شعر»، العدد 14، صيف 1960، ص75.
- 3 المرجع نفسه، ص75.
- 4 المرجع نفسه، ص75.
- 5 المرجع نفسه، ص82.
- 6 ابن منظور: «لسان العرب»، دار صادر/ بيروت، ب. ت، المجلد الرابع، ص409، 417.
- 7 انظر أيضاً: محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي، «مختار الصحاح»، منشورات أبو شنب، عمان/ الأردن، ب. ت، ص339 و340.
- 8 ابن منظور، م. س، مادة قصد.
- 9 • الرازي، م. س، ص536.
- 8 انظر: ابن منظور، م. س، مادة نثر.
- الرازي، م. س، ص645.
- الفيروزآبادي، «القاموس المحيط»، دار المعرفة، بيروت، ب. ت، المجلد الثاني، مادة «نثر»، ص138.
- 9 أدونيس، في «قصيدة النثر»، م. س، ص81.
- 10 Susane Bernard: "Le poème en prose : De Baudelaire jusqu'à nos jours - Librairie. A.G. Nizet - Paris - 2eme.ed. 1994 - P: 19
- 11 أدونيس، «الأعمال الكاملة»، دار العودة/ بيروت، الطبعة 4، 1985، المجلد الأول، ص6.
- 12 رشيد يحيوي، «قصيدة النثر وخطاب الاستقلالية»، مجلة «البيان»، الكويت، العدد 342، يناير 1999م، ص37.
- 13 ت. س. إليوت، «تأملات في الشعر الحر»، ترجمة: ماهر شفيق فريد، مجلة «الشعر»، مصر، العدد 6، السنة الأولى، يونيو 1964م، ص106.
- 14 نقلاً عن: «سلمى الخضراء الجيوسي»، الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، الطبعة الأولى، 2001م، ص692.
- 15 Encyclopedia Britanica - 15th Edition - 1985-v:9-P:734.
- 16 Alex Preminger: "Princeten Encyclopedie of Poetry and Poetics, enlarger edition, London 1979 - P: 664.
- 17 Pompiani - Laffont: "Dictionnaire Encyclopedique de la Litterature Francaise" 781 P: -eme Ed. 1999 2 - Bompiani et Editions Robert Laffont, Paris: 1997.
- 18 Jean Louie Joubert: "La poésie" - Ceres Editios - Tunisie - éme èd: 1997 - P: 235.
- 19 سوزان برنار، م. س، ص21.
- 20 المرجع نفسه، ص20.
- 21 جان كوهن، «بنية اللغة الشعرية»، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال، المغرب (ضمن سلسلة «المعرفة الأدبية»)، الطبعة الأولى، 1986م، ص10.
- 22 المرجع نفسه، ص11.
- 23 المرجع نفسه، ص11 و12.
- 24 سامي مهدي، مجلة «شعر» اللبنانية، مدخل إلى دراسة تقويمية، مجلة «الأقلام»، العراق، سبتمبر 1987م، ص59.
- 25 جبرا إبراهيم جبرا، «الرحلة الثامنة»، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الثانية، 1979م، ص14 و15.

- 26 مجلة «شعر»، العدد 22، السنة السادسة، ربيع 1962، ركن «أخبار وقضايا .. الرد على نازك الملائكة» ص 131 و 132.
- 27 يوسف الخال، «قضايا الشعر المعاصر لنازك الملائكة»، مجلة «شعر»، العدد 24، خريف 1962 م، ص 147.
- 28 محمد جمال باروت: «الحدائق الأولى» .. مشكلة قصيدة النثر من جبران إلى حركة مجلة «شعر» (القسم الثاني)، مجلة «المعرفة»، سورية، السنة 24، العدد 284، أكتوبر 1985 م، ص 166 و 167.
- 29 عبدالعزيز المقالح، «أزمة القصيدة العربية .. مشروع تساؤل»، دار الآداب، بيروت، الطبعة الأولى، 1985، ص 72، وأيضاً مقالته: «نظرة في حركة القصيدة الأجد»، مجلة «الأقلام»، العدد 2، السنة 20، فبراير 1985، ص 5 - 13.
- 30 من حوار أجراه معه إبراهيم الجرادى، مجلة «نزوى» العمانية، العدد 8، أكتوبر 1996 م، ص 160.
- 31 المرجع نفسه، ص 160.
- 32 محمد ياسر شرف: «النثرة والقصيدة المضادة»، النادي الأدبي بالرياض / السعودية، الطبعة الأولى، 1401 هـ / 1981 م، ص 199.
- 33 المرجع نفسه، ص 206.
- 34 المرجع نفسه، ص 212.
- 35 محمد العمري: مسألة الإيقاع في الشعر الحديث .. مفاهيم وأسئلة، مجلة «فكر ونقد»، المغرب، العدد 18، أبريل 1999 م، (الهامش رقم 21، ص 76).
- 36 عبدالعزيز المقالح، «أزمة القصيدة العربية»، م. س، ص 103.
- 37 من حوار أجراه معه: صلاح عواد، مجلة «نزوى» العمانية، العدد 6، أبريل 1996 م، ص 188.
- 38 شكري عياد: «المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين»، (سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت)، العدد 177، ربيع أول 1414 هـ / سبتمبر 1991 م، ص 78.
- 39 غالي شكري، «شعرنا الحديث .. إلى أين؟» دار الشروق، القاهرة، الطبعة الأولى، 1991 م / 1411 هـ، ص 82.
- 40 المرجع نفسه، ص 82.
- 41 المرجع نفسه، ص 84.
- 42 المرجع نفسه، ص 85.
- 43 محمد بن رجب، «الشعر التونسي الحديث .. رؤية خاصة»، مجلة «بيت الشعر»، تونس، الكتاب الأول، السنة الأولى، يونيو، 1966 م، ص 154.
- 44 نقلا عن: حمادي صمود «من تجليات الخطاب الأدبي .. قضايا تطبيقية»، دار قرطاج للنشر والتوزيع، تونس، الطبعة الأولى، 1999، ص 65.
- 45 المرجع نفسه، ص 66.
- 46 شاعرية التاريخ والأمكنة .. حوارات مع الشاعر عز الدين المناصرة، «المؤسسة العربية للدراسات والنشر»، بيروت، الطبعة الأولى، 2000 م، ص 425.
- 47 المرجع نفسه، ص 446.
- 48 المرجع نفسه، ص 425.
- 49 كمال خير بك: «حركة الحدائق في الشعر المعاصر .. دراسة حول الإطار الاجتماعي، الثقافي للاتجاهات والبنى الأدبية»، دار الفكر، بيروت - لبنان، الطبعة الثانية، 1406 هـ / 1986 م، ص 355.
- 50 علي جعفر العلاق، «في حدائق النص الشعري»، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، الطبعة الأولى، 1990 م، ص 179.
- 51 انظر: رشيد يحيوي، «الشعري والنثري»، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الطبعة الأولى، 2001 م، ص 179.
- 52 فاضل ثامر: «شعراء الثمانينيات في العراق»، «جريدة القدس العربي»، لندن، 28 سبتمبر 1994 م.

بلاغة الإيقاع وشعرية قصيدة الطفل

د. بهيجة مصري إدلبي*

«إذا أردت أن تعرف مدى وضوح نظرية فاحكها للطفل،

برتر أندرسن

«علينا استعمال كل مخيلتنا لنرى العالم كما يراه الطفل،

مساروا إيبوكا

لا شك في أن الممارسة النقدية، أيا كان الحقل الذي تشتغل فيه، ما هي إلا اختبار لأدوات الناقد، ومدى استجابتها لمظان النص الإبداع. وما تطور النظريات والمدارس النقدية، بفلسفاتها ورؤاها المختلفة، إلا استجابة للرؤى التي يفردتها أو يضمهرها النص عبر خطابه المنشأ من العلاقة بين الشكل والمقاصد الأدبية؛ ما يؤدي إلى الإيهام الذي يفضي إلى صناعة اللذة الجمالية اعتمادا على المزايا التي يحملها النص⁽¹⁾.

وعليه فإن استجابة الدرس النقدي الحديث للكشف عن الجدل بين رؤى النص ورؤى المتلقي، هي استجابة لكُنْه القراءة النقدية. ولا يمكن تعميم القول وأخذه على الإطلاق لتقرير أن التلقي كان سببا لانبثاق النظريات والمدارس الأدبية الحديثة، لأنه لا يمكن الإحاطة بكل الظروف والملابسات التي أدت إلى خروج تلك النظريات إلى الوجود وانتشارها، ولكن يمكن القول إن التلقي كان حاضرا في جميع النظريات، قد يخفت هنا أو يقوى هناك⁽²⁾...

وتأسيساً على تلك العلاقة بين النظرية النقدية والتلقي، سينهج البحث نهج التأمل النقدي في النص؛ مستأنساً بما أفضت إليه تلك النظريات، وعلى الأخص النظرية الأسلوبية ونظريات التلقي، من دون إغفال ما يتطلبه البحث من الاستئناس بالمنهج الوصفي، والمنهج التحليلي، بما ينسجم ومعطيات النص الشعري الموجّه إلى الطفل عبر إيقاعاته المختلفة؛ لأن ذلك يحقق استجابة مفتوحة في تحليل وتأويل النصوص الشعرية.

ولعل من دواعي هذا البحث التفات معظم الدراسات (*) إلى حيثيات أدب الأطفال، المختلفة، من دون توجيه العناية الكافية إلى تحليل النص الشعري، لإبراز جماليته، وخصوصيته التي يفترق فيها عن شعر الكبار، وعلى الرغم من أهمية تلك الدراسات فإنها لا تفي مدونة شعر الأطفال حقها من النقد والتحليل والمتابعة، فقد تناولتها بشكل موجز؛ ما يفسح في المجال للبحث والدراسة في هذه المدونة، خلا بعض الدراسات التي استجابت لهذا التحليل، غير أن استجابتها كانت بما أتيح لها من نصوص في حينها، وبالتالي أمام الوفرة الكبيرة للنصوص الشعرية الجديدة، واستجابة تلك النصوص للتغيرات والتطورات التي طرأت على العالم المحيط بالطفل، وبالتالي على مناهج تربية الطفل، كان لا بد من الالتفات إلى تلك النصوص التي لم تتوافر لها قراءات نقدية تفهيمها حقها، وتكشف عن كنه إبداعها.

وما يبرر تناولنا بعض النصوص التي تناولتها الدراسات السابقة، اعتقادنا أنه لا يقينية في القراءة النقدية؛ لأن اليقينية في قراءة النص تغلق احتمالاته التأويلية وتضيّق أفقه المفتوح. وبالتالي نأمل أن يشكل هذا البحث إضافة إلى ما سبقه من دراسات، أكان ذلك بمستوى الاستجابة النقدية للنص الشعري، أم بالخيارات التي أتاحها له النصوص الجديدة.

وبتوجيه العناية إلى بلاغة الإيقاع وشعرية قصيدة الطفل، محاولة لكشف التراسل بين إيقاع الذات لدى الطفل، وإيقاع النص الشعري، متوخين في ذلك ما تتيحه النصوص المختارة من المدونة الشعرية من إشارات ودلالات متفاوتة في استجابتها لعالم الطفولة، بمراحلها المختلفة، محاولين أن نستبصر الخصائص الفنية لشعر الطفولة التي أوجزها الشاعر سليمان العيسى، عبر خطاب نقدي رائد في اقترابه من ذائقة الطفل⁽³⁾، محققاً بذلك الانسجام بين التجربة الإبداعية لديه والتجربة النقدية، بشكل لافت يستجيب له الطفل، ما ينمي الذائقة النقدية لديه، إضافة إلى الذائقة الإبداعية في تلقيه النص الشعري.

يقول الشاعر سليمان العيسى، مجيباً العصفورة التي سألته عن الشعر الحقيقي بأنه «الشعر السهل الصعب، القريب البعيد في وقت واحد، سهل لأن الصغار يغنونه، ويحفظونه في الحال، وصعب لأن بعض معانيه وصوره تظل غامضة بعيدة عن مداركهم بعض الشيء»⁽⁴⁾، وهذه الخاصة لم تكن عن عبث، أو عن

* من هذه الدراسات، على سبيل التمثيل لا الحصر، أدب الأطفال للدكتور هادي نعمان الهيتي - في أدب الأطفال للدكتور علي الحديدي - أدب الأطفال مبادئه ومقوماته الأساسية، لمحمد محمود رضوان وأحمد نجيب - فن الكتابة للأطفال - لأحمد نجيب - أدب الطفل دراسات وبحوث للدكتور حسن شحاتة - الطفل وأدب الأطفال للدكتورة هدى محمد قناوي - شعر الأطفال في الوطن العربي، دراسة تاريخية لبيان الصفدي - أدب الأطفال والقيم التربوية للدكتور أحمد علي كنعان - قصائد الأطفال في سورية، للباحث محمد قرانيا... وغير ذلك من الدراسات.

عجز في إدراك مستوى الأطفال، والاستجابة لمراحل نموهم، اللغوي والمعرفي والإدراكي، بل كانت مقصودة من الشاعر، مع مبررها الفني. كما يقول «وقد تعمدت هذه السهولة والصعوبة في شعر الأطفال، وسميتها المعادلة الشعرية الجميلة»، ولعله في تحقيق هذه المعادلة يحقق الإيقاعية التي تستجيب لها خصائص شعر الأطفال والتي حددها بالتالي:

- 1 - اللفظة الرشيقة، الموحية الخفيفة الظل البعيدة الهدف.
- 2 - الصورة الشعرية الجميلة التي تبقى مع الطفل طوال حياته.
- 3 - الفكرة النبيلة.
- 4 - الوزن الشعري الخفيف الرشيق الذي لا يتجاوز ثلاث كلمات أو أربعة، في كل بيت من أبيات النشيد.

الإيقاع (Rhythm)

لماذا الإيقاع؟ وهل في استطاعتنا - عبر الإيقاع - أن نختبر الخصائص الفنية والموضوعية لشعر الأطفال؟ ربما لا نحتاج إلى إجابة مباشرة إذا ما انتبهنا إلى الانسجام الإيقاعي في الوجود، الذي ترك الدهشة تنبثق من سرها البكر في نفوسنا.

ولا شك في أن اكتشاف القصيدة الحديثة وجودها كان عبر انتباهها إلى الرؤى الواسعة التي يتيحها مفهوم الإيقاع، فهو «وفق خالدة سعيد يشمل الوزن والقافية ويشمل معهما عناصر أخرى كالعلاقات بين الأصوات والتراكيب في إنتاجيتها الدلالية»⁽⁵⁾، وهو كما يرى شكري عياد «أهم من الوزن، وتارة أنه أخص منه، والحقيقة أن الإيقاع اسم جنس، والوزن نوع منه، لذلك يستعمل أحيانا للدلالة على وجود تناسب مطلقا، وأحيانا أخرى لإبراز التناسب وتحقيق وجوده»⁽⁶⁾، وهو لدى كمال أبو ديب، ينشأ «من تكرار ظاهرة صوتية على مسافات معينة، وبطبيعة مغايرة للظواهر الصوتية الأخرى في النص»، «وشرط الإيقاع الجوهري هو انعدام النظام المطلق، أي وجود فجوة مسافة توتر بين المكونات الإيقاعية»⁽⁷⁾، وهو بإشارته هذه إما يحدد الإيقاع عبر الوحدات الوزنية مرة، وعبر الإيقاع النفسي داخل النص، حيث الفجوة النفسية التي تخلخل الإيقاع الأول، فيبدو الإيقاع مغايرا ومختلفا. ليرى عز الدين إسماعيل أن «الإيقاع هو السمة المشتركة بين الفنون جميعا، وعدم وجوده يلغي صفة الفن الجميل، مهما كانت المعاني متصلة به»⁽⁸⁾، وبالتالي هو يضع الإيقاع في مرتبة الشعرية، أي أن الإيقاع هو الذي يمنح النص الإبداعي - أيا كان جنسه - صفته الجمالية، وبذلك يأخذ الإيقاع المعاني المختلفة التي يتشكل منها النص. ويختلف الشعراء في طرائق تفعيلهم لهذه الميزة الإيقاعية في الشعر عامة، وفي شعر الأطفال خاصة، وذلك لأنه «مرتبط بالابتكار عند الشاعر، ولا نستطيع تحديده بمفهوم معين؛ لأنه يتجدد مع كل قصيدة، وهذا ما يذهب إليه ريتشاردز أنه هذا النسيج من التوقعات والإشباع والاختلافات، والمفاجآت التي يحدثها تتابع المقاطع»⁽⁹⁾ وإذا ما اخترناه في شعر الطفولة نجد أنه «ارتقاء الموسيقى أو الكلمات إلى علاقة تحيط بمجتمع الطفولة الخاص، ولا سيما في اعتباراته التربوية، ولا يكون مثل هذا الارتقاء إلا بانتظام رؤيا الأديب أو المربي في ملامسة التجربة الإنسانية،

وهي توضع أمام عيني طفل ببراعة ويقظة؛ مما يستطيع الطفل أن يراها ويتفاعل معها، من دون عناء أو مشقة»⁽¹⁰⁾، وبالتالي تحقيق الانسجام في التجربة، وهي تختبر شرطها الفني بتوجهها إلى الطفل. حيث تحقق المعادلة بين الأسلوب والمقصد «ونخطئ كثيرا إذا نظرنا إلى أدب الأطفال على أنه محتوى قيمى، فثمة فراش وجداني ينبغي أن تتمدد عليه المحتويات القيمية، وتنسبط في روع الطفل، ليتلقاها من أقرب سبيل، وربما كان اعتماد الوجدان الطفلي بهذه المحتويات القيمية، على نحو ما هو محك عملية الإيصال في أدب الأطفال»⁽¹¹⁾.

فالإيقاع يتسلل بأصابعه السحرية الخفية إلى الإبداع الذي هو تأويل لإيقاعنا الداخلي، وبالتالي هو الذي يتيح للقراءة أن تنتبه إلى وعي الخصائص الفنية والجمالية في هذا النص أو ذاك.

أ - إيقاع اللغة (The rhythm of the language)

إذا كان الخطاب الأدبي فعلا كتابيا يهدف إلى إيصال رؤاه إلى قارئ ما، عبر وسيط اللغة، فإن شعر الأطفال هو أكثر اعتناء بهذا الهدف، وأكثر استجابة لفلسفة القارئ/ الطفل، متوخيا بذلك هدفا آخر، وهو إيصال اللغة ذاتها كعامل من العوامل الأساسية في نمو تفكير الطفل، وإدراكه لذاته، ووفق بنفست «فإن اللغة هي التي تسمح بإمكان وجود الذاتية، لأن اللغة هي التي تمكن المتكلم من أن يفترض نفسه بوصفه «أنا»، بوصفه الذات الفاعلة لجمله ما، ومن خلال اللغة يشكل الناس أنفسهم كذوات فاعلة، ولا يكون وعي الذات ممكنا إلا من خلال المقابلة والتمييز فالـ «أنا» لا يمكن إدراكها من دون تصور «اللا - أنا» أو «الأنثى» والحوار هو الشرط الأساسي للغة»⁽¹²⁾، ومن هنا نجيز القول بأن «الطفل لا يتحول إلى ذات كاملة إلا بوضوله إلى اللغة»⁽¹³⁾.

لذلك عندما نتحدث عن إيقاع اللغة نتحدث عن نقلة في الوعي الحضاري للكائن، حيث اللغة هي الاكتشاف الحضاري الذي أدرك الكائن من خلاله وجوده «فاللغة ليست وسيلة فقط، بل هي من بعض الوجوه صناعة تفكيرنا ونظامه»، «إننا ننمو من خلال اللغة»⁽¹⁴⁾.

وإن وعي شاعر الأطفال بقضية اللغة يعني وعيه بفن الاتصال، أي وعيه بما ينطوي عليه النص من طاقة تواصلية متصلة بعالم الطفل من جهة، ومتصلة بفنية النص من جهة ثانية، لأنه بكتابه النص الشعري إنما يبني عالما شديدا الحساسية للطفل بالكلمات، تنهض من خلاله أهمية القراءة التي تُعد في أحد مستوياتها «فن إيقاظ الكلمات»⁽¹⁵⁾، وبالتالي تتحدد خصوصية النص المقروء من خصوصية البنية اللغوية وإيقاعها الداخلي الذي يحقق الاستجابة لدى قارئ مدهش وغامض هو الطفل.

ومن هنا كان لا بد من اختبار الإيقاع اللغوي داخل النص، بالانتباه إلى التردد الإيقاعي والانسجام عبر المفردة والعبارة والأسلوب، وذلك بما يتناسب ومعجم الطفل اللغوي ومرحلته العمرية، من دون أن نغفل إمكان إثراء هذا المعجم وتنميته عبر شحنه بطاقات ومفردات جديدة يستطيع الطفل أن يعيد استثمارها في معجمه الخاص.

فعلى مستوى المفردة يجب أن تكون واضحة رشيقة خفيفة الوقع، سهلة النطق، وفي متناول تأويل الطفل، ولا يعني الوضوح هنا مباشرة المعنى، بل يعني الانسجام بين المفردة وحالة الطفل النفسية والاجتماعية، ومراعاة خبراته ومدى الطاقة الكامنة لديه على التأويل، إضافة إلى مسحة الجمال التي لا يمكن التغلّي عنها في مفردة الطفل لتحقيق متعة التلقي التي هي الهدف الأهم، الذي يوفّق العلاقة بين النص والطفل، يقول سليمان العيسى:

ماما ماما يا أنغاماً
أنت نشيدي عيدك عيدي

ويقول أيضاً:

بابا بابا يومك طابا
دمت ربيعاً دمت شباباً

فالمفردات في متناول الطفل، وهي من محيطه ومن علاقاته الأسرية، قريبة منه ويردها بشكل يومي، إضافة إلى الإيقاع الذي يولده ترددها، لأنها تلقى صدى مريحاً لدى الطفل، مع انتباه الشاعر إلى الكلمات التي اختارها بعناية للتعبير عن الأم والأب، فالأم تشبه أنغام الموسيقى، والأب يشبه الربيع في شبابه، ما يجعل وقع هذه الكلمات، بما تحمل من طاقة موحية، وممتعة، متسقة مع العلاقة بين الطفل والديه، التي تفيض بالدفء والحنان، والمحبة اللانهائية، وانسجام ذلك كله مع الإيقاع الخفيف الذي يولده مجزوء بحر الخشب، في كلتا القصيدتين.

ويمكن أن نختبر ذلك في قصيدة أخرى للشاعر نفسه، وذلك لأنه من الشعراء القلائل الذين انتبهوا إلى هذا الإيقاع اللغوي من اختيار دقيق للفظه والتركيب والأسلوب، وهي قصيدة «رفيقي الأرنب»⁽¹⁶⁾، وتجدر الإشارة هنا أيضاً إلى المناسبات العنوانية الذي يؤدي دوراً مهماً في توجيه فهم الطفل، فالعنوان في قصيدة الطفل هو عتبة انتباهه للنص، فمنذ البداية يقرر الشاعر، ومن بعده القارئ الطفل، أن العلاقة بين الطفل والأرنب إنما هي علاقة رفقة، وعلاقة مودة، وألفة، وبالتالي يقبل الطفل على النشيد وهو مشحون بهذه الإشارة التوجيهية:

قفز الأرنب خاف الأرنب
كنت قريباً منه ألعب

فالنشيد يصور منذ البداية عبر المفردة الرشيقة «قفز» مشهداً قريباً من روح الطفل، كأن النشيد هو الأرنب ذاته الذي يقفز أمام الطفل خائفاً للوهلة الأولى، فثمة جملة قصيرة اقتضت على الفعل والفاعل في البيت الأول، ليستمر في هذا البناء البسيط الذي يدركه الطفل، من دون عناء، ويتواصل معه حيث يتراوح بناء الجملة بين الجملة الفعلية البسيطة، والجملة الاسمية، أما مستوى الأسلوب فنجدّه يتجلى في هذا الإيقاع العام المدروس بعناية فائقة، حيث يبدأ الشاعر بوصف اللحظة المفاجئة التي يتجلى فيها قفز الأرنب وخوفه، كحالة طبيعية لأي حيوان أليف يُفاجأ بالطفل، ومن ثم يقدم وصفاً للون الأرنب، عبر صورة مشحونة

بروح الجمال، محرضا خيال الطفل بتشبيه لون الأرنب الأبيض بالنور، المحسوس/ باللامحسوس:

أبيض أبيض مثل النور

يعدو في البستان يدور

ثم يبين للطفل طبيعة الأرنب، وهو يبحث عن ورقات خضر يخطفها كالبرق ويجري، بعد ذلك يتيح الشاعر للطفل أن يحلق في فضاء التأويل، وفي الخيال، وذلك برسم الصورة الشعرية الشفافة، متيحاً له ابتكار صور من خياله، توازي صورة الأرنب، وهو يركض، فيقرب له صورة فرو الأرنب وهو يعدو من صورة الموج، من خلال تشبيه بليغ، حيث حذف أداة التشبيه، وحذف المشبه به، ليفسح للطفل التقاط ذلك من خلال مخيلة خصبة:

يا موجاً من فرو ناعم

فوق العشب الأخضر عائم

لتنتهي القصيدة بدعوة الطفل للأرنب إلى اللعب، رابطاً عتبة العنوان بنهاية القصيدة:

لا تهرب مني يا أرنب

أنت رفيقي هيا نلعب

بهذا الأسلوب السهل الذي يتدرج في تكثيف العلاقة بين الطفل والأرنب استطاع الشاعر أن يخلق جواً من المرح الطفولي، رشيقا حركياً منسجماً مع إيقاع لعب الطفل، وألفته مع الطبيعة، والقواسم بين طبيعته الفطرية وفطرية الطبيعة ذاتها، التي تحقق إيقاع التواصل الإنساني، بينه وبين الكائنات، حيث يتخيل الطفل أن الأرنب يدرك لغته وإشاراته ودعوته إلى اللعب.

وما حقق هذا الانسجام هو أن النشيد مروي على لسان الطفل، ولا نرى أي تدخل من قبل الشاعر، وبالتالي يحقق انسجاماً آخر، وهو تألف الطفل مع النشيد؛ لأنه جزء منه، وليس مروياً له من قبل الآخرين، ولا يغفل الشاعر قضية إثراء معجم الطفل اللغوي فيشرح المفردات الصعبة، كما فعل بلفظة يعدو/ يركض، وكان في استطاعته أن يستعمل «يركض» في القصيدة كفعل مألوف لدى الطفل، من دون أن يشكل ذلك خلافاً في الوزن والمعنى، غير أن الشاعر آثر استعمال الفعل يعدو وشرح معناه، ليضيفه الطفل إلى معجمه، بعدما يدرك معناه، سواء من خلال سياق الصورة التي يؤولها بخبرته من خلال حركة الأرنب، أو من خلال الشرح في الهامش.

وكذلك نرى هذا الأسلوب السهل والتراكيب البسيطة لدى الشاعر «أحمد زرزور»، كما في قصيدته عن البيوت التي تحمل حساً إنسانياً عميقاً، في الحديث عن البيوت، سواء للإنسان أو للكائنات الأخرى، ليقدم المعرفة والمتعة والخفة والرشاقة بكلمات بسيطة، لا يجد الطفل أي صعوبة في تقبلها وفهمها وانسجامه مع إيقاعها:

بيوت هناك	بيوت هنا
بيوت لنا	ولمن حولنا
فمنها الكبير	ومنها الصغير

ومنها الغني ومنها الفقير
بيوت على الغصن فوق الشجر
وأخرى على الورد أو في الحفر
تعالوا نغني لها كلنا
لنحيا بها وهي تحيا بنا⁽¹⁷⁾

فالشاعر يفتح وعي الطفل على علاقة الكائن بالبيت، والبيت بالكائن، من خلال كلمتي «نحيا» و«وتحيا» محرضا الوعي بعملية الإسناد التي قام بها، حيث نقل فعل الحياة إلى البيت كما هو للإنسان، ليرسخ في وعي الطفل أن البيوت التي لا يسكنها أحد بيوت ميتة، وكذلك الأمر في التقابل بين لفظتي «الكبير» و«الصغير»، ولفظتي «الغني» و«الفقر»، تاركا للطفل أن يقابل بين البيت الكبير والغني، وبين البيت الصغير والفقير، من دون أن يوجه ذلك أي توجيه أيديولوجي، للصراع الطبقي في المجتمع. ولعل هذه البساطة والعمق لا يتأتيان لأي شاعر، خاصة في شعر الأطفال، وبالتالي هما اختبار لطاقة الشاعر الإبداعية، ولخياله الذي يحاكي خيال الطفل، أو بالأصح يرتقي إليه، كما فعل الشاعر جمال عبدالجبار علوش في قصيدته نجمة وهلال:

حلو .. حلو شكل النجمة
دوما تبدو لي مبتسمة
وبجانها يزهو هلال
فضي في شكل الزورق
يسبح في الليل ولا يغرق⁽¹⁸⁾

فقد استطاع الشاعر أن يرسم صورة بسيطة جميلة رشيقة طافحة بالخيال والجمال، من دون أن يربك حالة التلقي لدى الطفل، بل استطاع أن يخلق حوافز، من خلال هذه الصور؛ لتواصل الطفل معها كابتناسم النجمة للطفل، وسباحة القمر في الزورق.

وأحيانا يحاول بعض الشعراء تقديم شكل من أشكال الاختبار للطفل، ولمعجمه اللغوي، أو محاولة إثراء هذا المعجم بطريقة الفجوة، والفراغ، مع ترك بعض الإشارات داخل النص لتحفيز الانتباه لدى الطفل في ملء تلك الفراغات، من خلال النص ذاته، وهذا ما نراه في قصيدة محمد الهراوي:

دال - ألف - راء - ... دار
غاب القط لعب... «الفار»
راء - زاي: رز - زر
وز - بط بط... «وز»
حاء - سين - نون ... حسن
سلم الوطن. يحيا... «الوطن»⁽¹⁹⁾ (ملء الفراغات من عندنا)

حيث ترك الشاعر قرائن لفظية، يستدل بوساطتها الطفل على استكمال النص، فالطفل يدرك طبيعة العلاقة التاريخية بين القط والفار، سواء من خلال مسموعاته من الحكايات، أو من خلال مشاهداته لبعض أفلام الكرتون، خاصة «توم وجيري»، لذلك عندما جعل الشاعر قافية السطر الأول الرء بكلم «الدار» أدرك أن الطفل سيربط بين القط من خلال الإيقاع في القافية وبين كلمة الفار. وكذلك في الفراغ الثاني حيث جعل الإبدال بين حرفي الرء والزاي ليشكل كلمتين مختلفتين في المعنى، ليترك في السطر التالي فراغا يحتمل طريقة الإبدال ذاتها، ولكن بين الكلمات، حيث وضع «وزبط»؛ ليدرك الطفل - من خلال الإبدال بين موقع الكلمتين - أن الفراغ سيكون «وز». وفي الفراغ الثالث أيضا نراه يختبر انتباه الطفل، من خلال قافية النون التي تنسجم مع قافية كلمة «الوطن»، ومن خلال القرينة الأخرى وهي جملة «سلم الوطن»، سيدرك الطفل أن الكلمة التي تأتي بعد كلمة «يحيا» هي «الوطن».

ولا شك في أن للشعراء مذاهب مختلفة في هذا المجال، وطرائق من ابتكاراتهم، تسهم في توصيل الفكرة، وفي تنمية حس الانتباه والإدراك لدى الطفل، إلى جانب إشراكه في تأليف النص، وكتابته، ولعل هذه إحدى الطرائق التي تكشف عن طاقة الطفل الإبداعية، والفروق بين طفل وآخر، لأنها إلى جانب أنها اختبار للشاعر، وابتكاراته وخصوصية خياله، هي اختبار للطفل، ومدى استجابته، وتواصله مع النص، بالطاقة ذاتها الكامنة في داخله.

ب - إيقاع الوزن (Weight rhythm)

عندما أصبغنا على الإيقاع هذا السر الذي يشكل الوجود النصي، كنا ننطلق من حالة الانسجام العام، يعني أنه يتحقق من خلال انسجام العناصر المكونة للنص، بعضها مع البعض الآخر، وبالتالي يمكن القول إن الوزن هو شكل من أشكال تجلي الإيقاع في النص، وهذا ما يجعل الوحدات الصوتية التي تنسجم معها الكلمات، وتنبني في بيت أو سطر أو سطر شعري، وحدات انفعالية تتبع من تردد ذلك الحس الصوتي داخل انفعالات الشاعر، والتي اهتدى من خلالها إلى هذا الإيقاع الوزني والموسيقي. وهذا ما جعل البعض يربط بين تفعيلات البحر وحركاته وسكناته، وبين حركات وسكنات الكائن الشاعر ذاته، لأنها تأتي ترجمة لرؤاه النفسية، قبل أن تكون تأويلا لرؤاه النصية. وهذا ما يراه كولردج «بما أن عناصر الوزن مدينة بوجودها لحالة الانفعال الزائد ينبغي للوزن ذاته أن يكون مصحوبا بلغة الانفعال الطبيعية»⁽²⁰⁾.

وإذا كانت للوزن هذه الخصوصية في الشعر وهذه الأهمية، في تشكيل الشعر، فلا بد من أن تكون هذه الأهمية مضاعفة في شعر الأطفال، لأنه الأداة الأولى لاستدراج الطفل إلى هذا الإيقاع، من خلال البحث عن تردداته في فطرته الإيقاعية، حتى يستوي تلقية النص الشعري على الشكل الذي يُفرد في روحه متعة خاصة، وإيقاعا جميلا.

وإذا كان رواد شعر الأطفال لم ينتبهوا إلى هذه الخاصية إلا قليلا، فإن الشعراء المعاصرين قد أدركوا أهمية هذه الخاصية، بل أصبحت من الخصائص الواجبة الوجود في الكتابة الشعرية للأطفال، وذلك لما تتركه من أثر في تحريك مشاعر الطفل؛ ليدرك بها، أو من خلالها، المشاعر التي يريد أن يوصلها إليه الشاعر عبر

نصه وإيقاعه الموسيقي، ومن هنا فقد تخير الشعراء لكتابة قصائد الأطفال الأبحر الخفيفة، كالرجز والمتدارك والرمل والوافر والمتقارب، مجزوءة ومشطورة، وأحيانا يلجأون إلى شطر المجزوء وتجزئة المشطور، سعيا إلى خلق إيقاع سريع، وأكثر تناسبا مع إيقاع الطفل وتلقيه للنص الشعري.

ففي قصيدة عبدالكريم الكرمي أبو سلمى، يتجلى هذا الإحساس بالنغم والوزن والإيقاع معا، حيث تأتي القصيدة مبنية على بحر الرجز؛ بل على مشطور المجزوء، أي أن البيت الشعري لديه مؤلف من تفعيلتين، كل تفعيلية في شطر، شافعا ذلك بتنوع طريف للقوافي الداخلية والخارجية، باعتماد الشكل المقطعي، حيث تتغير القوافي بالانتقال من مقطع إلى مقطع، ويتغير الوقع الموسيقي، والنفسي، في ذات الطفل يقول:

هل تنظرون	راعي الغنم
و تسمعون	حلو النغم
يدعو القطيع	إلى المياه
إلى الربيع	إلى الحياه ⁽²¹⁾

والقصيدة مفتوحة على ذاكرة الطفل، وقريبة من عوالمه التي ينشد فيها هذه القصيدة لراعي الغنم، ولا يخفي ما في القصيدة من جماليات أخرى، إلى جانب الوزن والقافية والتقطيع والأسلوب الفني البسيط والجمالي الذي يتماهى معه الطفل. وهذا الأمر نجده أيضا في قصيدة إبراهيم طوقان عن العمل، حيث بنى القصيدة على التفعيلة ذاتها، وعلى الإيقاع نفسه، مع توزيع بصري مختلف، حيث ختم المقطع بتفعيلة إضافية ليصبح كل مقطع مكتفيا بمعنى من المعاني حول العمل والعمال، وهذا الشكل يؤثر إيجابا في الإيقاع الموسيقي للطفل؛ حيث تصبح هذه القفلة بمنزلة استراحة إيقاعية للانتقال إلى إيقاع المقطع التالي:

إن العمل	يخبي الأمل
سر الوجود	فيه نسود
في العالمين ⁽²²⁾	

غير أن بعض الشعراء قد يلجأ إلى قطع إحدى التفعيلات والاكتفاء بجزء منها، وهذا ما يضيف حالة جديدة على إيقاع البحر الذي يكتبون عليه، ولهذه الرؤية الإيقاعية انتشار واسع بين كتاب الأطفال، كأنهم وجدوا فيها وقعا جميلا على نفوسهم وانفعالاتهم التي تحرك بالتالي انفعالات الأطفال؛ ففي قصيدة سليمان العيسى الأرجوحة نرى هذا التصرف في تفعيلات مجزوء الرجز:

طيري بنا طيري	مثل العصافير
يا مركب الأحلام	يا بسملة النور

طيري إلى الورا	طيري إلى الأمام
أحلى من الأنسام	بين الأزاهير ⁽²³⁾

حيث قطع التفعيلة الثانية من البيت فحذف الوند المجموع //، وأبقى على السببين الخفيفين /o/، ليصبح وزن القصيدة

مستفعلن مستف مستفعلن مستف

أما الشاعر محمد الهراوي فقد لجأ إلى جوازة من جوازات بحر الرجز أضفت إيقاعا مختلفا، وخفيفا، ورشيقا على النص، فقد جاءت قصيدته عن الطائر الصغير على مجزوء الرجز بعروض مخبون مقطوع «فعولن» ملتزما به إلى آخر النص:

الطائر الصغيرُ	ممكنه في العشُ
وأمه تطيرُ	تأتي له بالقشُ
تخاله الطيورُ	إذا بدا في الفرشُ
كانه أميرُ	يجلس فوق العرشِ ⁽²⁴⁾

ولا شك في أن الكتابة لشعر الأطفال قد أعادت إلى بحر الرجز تألقه بين البحور الشعرية، وذلك لما فيه من جوازات واسعة الاستعمال، وما ينطوي على إيقاعات مختلفة باختلاف تلك الجوازات، ما يتيح للشعراء أن يبتكروا خلاله إيقاعات جديدة تتناسب وطبيعة الموضوع، أو تتناسب مع إيقاع الطفل، وما من شاعر كتب للأطفال إلا وكان لبحر الرجز مساحة واسعة في أشعاره، مجزوءا ومشطورا وتاما، بجوازاته المختلفة، ليأتي بعده بحر المتدارك في المرتبة الثانية، وذلك لإيقاعه الراقص هو الآخر، والرشيق والخفيف، خاصة عندما تكون تفعيلاته مخبونة o/// أو مقطوعة /o/، وهذا الاستعمال كان كثيرا أيضا في شعر الأطفال؛ ليكون لكل شاعر مذهب في طبيعة توظيفه، سواء من خلال تشكيل النص بصريا، أو من خلال القوافي المختلفة، كما نرى في قصيدة سليمان العيسى عن الخريف مثلا:

ورقات تطفُرُ في الدربِ
والغيمة شقراء الهدبِ
والريح أناشيدُ
والنهر تجاعيدُ
يا غيمهُ يا أمَّ المطرِ
الأرض اشتاقت فانهمري
الفصل خريف⁽²⁵⁾

حيث بنى القصيدة على مشطور المتدارك، غير أنه حاول أن يوزع التفعيلات توزيعا مختلفا بأن يجعل المقطع على الشكل التالي: أربع تفعيلات في كل من السطرين الأول والثاني، أما في الثالث والرابع فراه يكتفي بثلاث تفعيلات، ليعود إلى أربع تفعيلات في الخامس والسادس، ثم يختم المقطع بتفعليتين (الفصل خريف)،

وبالتالي شكل إيقاعات مختلفة في هذا المقطع الذي سيتبع به النظام نفسه في المقطع الثاني، وبالتالي يمنح الطفل حالة موسيقية جميلة وهو ينتقل بين سطر وآخر، وبين مقطع وآخر.

وهذا البحر له استعمالات كثيرة لدى الشاعر سليمان العيسى، كما في قصيدة عمي منصور نجار، ورفيقي الأرنب، وماما ماما، وبابا بابا، والصيف،... إلخ، ما جعل من قصائده ذاكرة للأطفال، يحفظونها بكل سهولة، ويرددونها بخفة وإيقاع جميل، بما يضيفون عليها من ألحانهم الخاصة.

ولعل هذه الخفة تجعل هذا البحر منسجما مع الموضوعات الطريفة والخفيفة، والرشيقة، فكما لاحظنا انسجامه مع الخريف وتطاير ورق الشجر ولعب الأطفال لدى سليمان العيسى، كذلك الأمر يأتي منسجما في قصيدة «فوق الرمل» للشاعر السعودي عبدالرزاق الحسين، حيث استعمل الجوازات المختلفة لهذا البحر، بما يتناسب مع حركة الطفل ولعبه فوق الرمل، في الصحراء، أو على شاطئ البحر، فقد استطاع الشاعر أن يشحن موسيقى البحر بموسيقى الصحراء، والرمال، وموسيقى البحر، وموسيقى لعب الطفل، وحركته فوق الرمل، وتخطيطه اسمه واسم بلده، ما جعل القصيدة منسجمة، شكلا ومضمونا، بما حملت من أسلوب سهل وممتع، وشائق، وما أفضت عبر الموضوع الوطني إلى أفق إنساني لتواصل الطفل مع بيئته، ومع الطبيعة ضمن أفق إنساني جميل:

فوق الرمل	ألعب أجري
في الصحراء	وعند البحر
وعلى الشاطئ	أبني بيتي
ماء البحر	إليه يجري
أكتب اسمي	أرسم بلدي
بالتخطيط	أو بالحفر
أصفر أحمر	أبيض رملي
ما أنعمه	عند السير
يبدو رطبا	عند المد
فيه جفاف	عند الجزر
يرد ليلا أو	في الفجر
يسخن جدا	وقت الظهر
ما أجمله	رمل بلادي ⁽²⁶⁾

أما الكتابة على الأبحر الأخرى فلا تقل أهمية إذا أحسن الشاعر استثمار طاقتها الموسيقية والإيقاعية، الكامنة ليس فقط بالمجزوء والمشطور منها، بل في البحث داخل التفعيلة وحركاتها وسكناتها، عن حالة موسيقية جديدة، تتناسب وطبيعة الكتابة للطفل، ولو استدعى ذلك الأمر المزج بين بحر وبحر لخلق إيقاع جديد.

وقد استخدم الشعراء أيضا مجزوءات البحور الأخرى كالرمل الذي يعد من الأبحر ذات الإيقاع السريع،

ولا يخفى ارتباط اسمه بالمشي السريع؛ ما يجعل النص الطفولي منسجما بهذا التتالي لتفعيله / فاعلاتن / مع وقعها الموسيقي على النفس. وكذلك مجزوء الوافر بوفرة حركات هذا البحر، خاصة إذا وقع في تفعيلاته العصب، أي تسكين الخامس المتحرك، فتصبح / مفاعلتن / التي تنتقل إلى مفاعلين، وهذا له وقع جميل ومختلف في تشكيل النص الشعري.

وإذا كان الوزن الشعري أداة من أدوات الإيقاع في القصيدة، ذات الشطرين، فإنه لا يقل أهمية في بناء قصيدة التفعيلة أيضا، بل يمكن أن يكون أكثر انسجاما مع إيقاعاتها المبتكرة في توزيع الكلمات والأسطر الشعرية، خاصة عندما تخضع تلك القصيدة لتدوير التفعيلات عبر الأسطر ما يخلق إيقاعا جديدا في الحركة الوزنية والإيقاعية.

كما في قصيدة الشاعر جمال عبد الجبار علوش «لوحة ليلي»:

في دفترها

رسمت أشجارا خضراء

رسمت بيتا

طفلا يلعب

نهرًا يضحك فيه الماء

قالت

لا... لا

لم تكتمل اللوحة بعد

رسمت ليلي سرب طيور

رسمت أيضا حقلا أصفر

وعلى طرف اللوحة بيدر

حام الطير ودار ودار

رف ولوح بالمنقار

ضحكت ليلي

لم تكتمل اللوحة بعد

تحتاج لمن يحمي الحقلا

بعد قليل رسمت ليلي

شيئا جعل اللوحة أجمل

ماذا... ماذا رسمت ليلي⁽²⁷⁾

ففي القصيدة يتجلى الإيقاع الوزني بشكل منسجم، سواء من خلال توزيع السطور والتفعيلات والحوار بين ليلي ونفسها وهي ترسم اللوحة خطوة خطوة، كأنها خلقت انسجاما بينها وبين الكلمات التي تنبثق من

بحر الخبب/ المتدارك بتفعيلاته السريعة والخفيفة والراقصة، وما تتيح جوازاته الوزنية من إيقاعات جمالية في النص، تتوافق مع إيقاع الطفل، إضافة إلى الإيقاع الذي بنيت عليه فكرة القصيدة، وهي تتدرج مع الطفل في رسم اللوحة، لتضعه في حالة من الترقب للخطوة التالية، لتثير في نهايتها السؤال الذي ينمي حالة التفكير لدى الطفل، ويحفز لديه الخيال، لمعرفة ما ينقص لوحة ليلى كي تصبح أجمل، وهنا فتح الشاعر الخيارات أمام الطفل، عبر هذه النهاية المفتوحة التي تعد إحدى جماليات قصيدة الطفل.

ج - إيقاع القافية (Weight rhyme)

لا شك في أن أهمية القافية لا تقل عن الوزن، والإيقاع والموسيقى، بل هي بمنزلة الضبط الإيقاعي، في آخر البيت، أو بين العروض والضرب إذا كانت القصيدة مصرّعة، فكيف تعامل شعراء الأطفال مع القافية وتشكيلاتها، سواء كانت قصائدهم ملتزمة الشكل العمودي، أو الشكل التفعيلي الحديث؟ وكيف استثمارها لتسهّم في عملية التلقي عبر تنوعها الذي يخفف من حدة الملل الذي قد ينتاب الطفل في حال تلقيه قصيدة على قافية واحدة.

ومن هنا كان للشعراء ابتكاراتهم في التشكيل الصوتي، والتي سنستقرؤها عبر شكلين اثنين:

- القافية البسيطة الموحدة

وهذا الشكل يكون في الشعر العمودي، كما في الشعر الحديث، أما في الشعر العمودي فهو الشكل المألوف، في تشكيله الصوتي، والبصري، أي أن القصيدة تلتزم قافية محددة، من أول القصيدة إلى آخرها، كما هو الأمر عند كثير من الرواد الأوائل، ولكن قد نجد ذلك أيضا لدى شعراء متأخرين، في العصر الحديث، ممن مازالوا محافظين على هذا النمط للقافية، في بعض أشعارهم للطفولة، كما هو شأن الشاعر مصطفى عكرمة، في قصيدة «صباح الخير»⁽²⁸⁾، حيث التزم الشاعر فيها بالقافية الموحدة، والتشكيل المألوف للقصيدة العربية ذات الشطرين:

صباح الخير يا أمي صباح الخير يا أبتني
صباح الخير من قلبي تردّد لحنها شفتي
وداعا إنني ماضٍ بدري نحو مدرستي

أما وحدة القافية في القصيدة الحديثة، فيمكن أن نلاحظها في نهاية المقاطع من القصيدة، حيث يلتزم الشاعر قافية محددة نهاية كل مقطع، ملتزما بذلك حتى نهاية القصيدة، من دون الالتفات إلى طول المقطع أو قصره، كما في قصيدة موفق نادر «أخطاء صغيرة»⁽²⁹⁾:

رأينا أرضنا عطشى
حزنا
كيف نرويه؟

فقال غيمة مرّت:

دعوها

«نحن» نسقيها

رأينا زهرة تبكي

أسفنا

كيف نرضيها؟

أجابت حينما سمعت

وهزّت رأسها تيتها

فقد أنهى الشاعر مقاطع قصيدته كلها بالهاء الممدودة، من دون اكتراث بطول المقطع أو قصره، وهذا ما يجعل القصيدة مفتوحة على ذائقة الطفل في عملية تلقيها، مع ملاحظة أن الشاعر على الرغم من التزامه بالقافية الموحدة نهاية كل مقطع، فإنه حاول الإصغاء لقواف أخرى بين المقاطع، ليضفي على القصيدة إيقاعاً منسجماً وجميلاً.

- القافية المركبة المتنوعة

وفي هذا المجال كان للشعراء مذاهب مختلفة في تشكيل نصوصهم وقوافيها، فمنهم من قسم القصيدة إلى مقاطع ليلتزم قافية محددة في كل مقطع تختلف عن المقطع الآخر، كما في قصيدة الشاعر عبدالرزاق عبدالواحد «الطفل والفراشة»:

رأيت ذات مرة فراشة ملونة

كأنها لحسنها من ذهب مكنونه

كانت تطير وحدها بين الزهور حاملة

تحملها أجنحه مثل الحرير ناعمة⁽³⁰⁾

حيث جاءت القوافي «ملونة - مكنونة» - «حاملة - ناعمة» «ترقبها - يضربها» «الثرى - جرى» «يدركها - يمسكها» «أبت - محبة» «تحبها - نحبها» «اليد - ولدي» «اصبعه - أدمعه - معه» كأن هذا التلوين استدرج من ألوان الفراشة، ومن جماليات هذا النص أيضاً، تقنية الحوار الذي دار بين الأب والطفل، والموقف الدرامي الشفيف لحظة وداع الطفل للفراشة وهي تطير. وقد ينهي الشاعر المقاطع كلها بقافية واحدة ملتزماً قافية المقطع الأول، بينما يلتزم قافية أخرى مختلفة للبيت الأول من المقاطع التالية مع صدر البيت الثاني، كما في قصيدة الشاعر اللبناني مصطفى محمود «في ملعبنا الأخضر»:

في ملعبنا الأخضر وعلى الرمل الأحمر

نسرح نمرح نلعب بين الشجر الأخضر

في ساحته نعدو نضحك نلهو نشدو

وبنا الملعب يبدو مرحاً حلو المنظر⁽³¹⁾

فقد التزم قافية الراء الساكنة التي بدأ بها المقطع الأول، في نهاية المقاطع الأخرى، بينما التزم قافية مختلفة، في البيت الأول من كل مقطع مع صدر البيت الثاني من المقطع ذاته، ففي المقطع الثاني التزم الدال المضمومة، وكذلك فعل في المقطع الثالث، حيث التزم قافية الباء الساكنة، وهكذا فعل حتى نهاية القصيدة.

وقد يلجأ الشعراء إلى تقفية داخلية موحدة، وخارجية موحدة، لكل مقطع، كما هو شأن كثير من قصائد الأطفال، ما يضيف إيقاعاً مختلفاً كما في قصيدة الشاعر إلياس فرحات «نشيد الراعي»⁽³²⁾:

أطلقت أغنامي ترعى وتجتر
والزنبق النامي للفجر يفتّر

حيث التزم الميم المشبعة بياء المتكلم، داخل المقطع الأول وخارجه التزم بالراء المضمومة، وكذلك فعل في المقطع الثاني، حيث التزم داخلاً بالنون الساكنة المسبوقة بالمد وخارجاً بالسين المكسورة، مستمراً في هذا التنوع حتى آخر القصيدة.

د - إيقاع التشكيل البصري (Optical modulation)

يمكننا القول إن التشكيلات البصرية أدت دوراً مهماً في تنوع القافية، وذلك عبر انسجام التشكيل الصوتي مع التشكيل البصري، ما يجعل الطفل أكثر استجابة عبر حاستي السمع والبصر، للنص الشعري، وتأويلاته، وموسيقاه. وباستقراءنا التشكيلات البصرية في قصائد الأطفال، وجدنا أنها تتراوح بين التشكيل البسيط الجديد وبين التشكيل الطريف.

ومن التشكيلات البسيطة والجميلة أن يتخير الشاعر كلمة، يختم بها المقطع الشعري، يلتزمها، بالتناوب مع كلمة أخرى، ملتزماً تارة بالتنوع الداخلي والخارجي، للقوافي، وأحياناً يلجأ إلى التدوير في البيت الشعري، لينتهي بالقفلة التي قفل بها المقاطع الأولى من القصيدة، وهذا هو ما تملّيه ابتكارات الشاعر في التشكيل البصري الذي يراه أكثر مناسبة، سواء لموضوعه أو لإيقاعه الذاتي، في رسم لوحة بصرية سمعية للطفل محمولة على المعنى الجميل، كما في قصيدة الشاعر سليمان العيسى الرسام الصغير⁽³³⁾:

أرسم ماما أرسم بابا

بالألوان

أرسم علمي فوق القمم

أنا فنان

أنا صياد اللون الساحر

أرض بلادي كنز مناظر

حيث قفل البيت الأول بكلمة «الألوان»، والثاني بعبارة «أنا فنان»؛ ليكون المقطع الثالث مؤلفاً من بيتين مدورين من مشطور المتدارك، بقافية واحدة «الساحر - مناظر»... إلخ.

وهذا التوزيع وجدناه في بعض القصائد لدى بعض الشعراء، ولكن بتوزيع بصري مختلف، حيث التزم الشعراء نظام الشطرين، ولكن بتوزيع مختلف للتفعيلات تحدده القافية الداخلية، التي يلتزم بها الشاعر مع التنوع بالقافية بين مقطع ومقطع داخليا وخارجيا، ما يجعل القصيدة مبنية على صوتين شعريين، ويمكنها أن تتيح فرصة للإنشاد الجماعي المشترك مع الغناء الفردي، ما يخلق حالة من التواصل مع النص، من خلال تشكيل مختلف للقوافي الداخلية والخارجية بين العروض والضرب، واختلافها بين مقطع، وهذا ما نراه أيضا في نشيد الشجرة⁽³⁴⁾ للشاعر سليمان العيسى:

دومي خضراء	مزدهرة
يسقيك الماء	يا شجرة
في ظلك نلعب	يا شجرة
تعطينا الملعب	والثمرة

القصيدة على بحر الخبب في الصدر، أما في العجز فكانت من تفعيلة واحدة من بحر الرجز؛ ليكون الشطر مؤلفا من الضرب فقط، بتفعيلة مطوية مستعلن أو مفتعلن، في حال تسكين حرف الروي في العروض، وقد اعتمد الشاعر التسكين، أما في حال التحريك والتدوير فينضم وزن الضرب إلى تفعيلات المتدارك، ما يضيف على القصيدة إيقاعين راقصين بشكل مبتكر في هذا الدمج المبتكر بين الأبحر الشعرية.

وثمة تشكيلات بصرية طريفة لجأ إليها بعض الشعراء لإضفاء جمالية بصرية ورؤية ممتعة للطفل، حيث التنوع الكبير في القوافي لتحقيق حالة انسجام متكاملة بين الشكليات البصرية والصوتي، كأن يبنى القصيدة على أربعة أعمدة أو ثلاثة، أو يكون له مذهب آخر في التوزيع، والشكل الوزني، والقافية، إذا كانت القصيدة من الشكل الحديث، ففي المثال الأول للشاعر سليم الحنفي⁽³⁵⁾ في قصيدة باب العلا⁽³⁶⁾

المدرسة	باب العلا	من يشتهي	دخولها؟
ما أتعسه!	من قال: لا	لا أبتغي	سيرا لها
	فهي الأم	فيها ننمو	

فالسطر الأول المقسم إلى أربعة أعمدة شأنه شأن السطر الثاني يحتوي على أربعة قواف مختلفة، ويكتفي بأن يكون العمود من تفعيلة واحدة من تفعيلات بحر الرجز، مستفعلن أو متفعلن، ليتبع النظام ذاته في السطر الثاني، مع الحفاظ على وحدة القافية في العمود بين السطر الأول والثاني، لتكونقفلة المقطع بعمودين يلتزم فيهما بقافية واحدة، مع اختلاف في الوزن، حيث تأتي القفلة / فهي الأم فيها ننمو / على تفعيلة المتدارك 0/// - 0/0/..0/0/ - 0/0/

أما الشاعر نصره سعيد فكان له شأن آخر في هذا التشكيل، خاصة أن قصيدته لم تلتزم الشكل العمودي، بل ارتأت لها تشكيلا خاصا اقتربت فيه من شكل شعر التفعيلة، وهي قصيدة الجمل⁽³⁷⁾ فهي «قصيدة متفردة في طريقة صياغتها، حيث يعتمد إلى المقاطع القصيرة، والجمل الطلبية، والتعجب واستخدام الأصوات والتنوع في المقاطع والقوافي والتفعيلات، هذا إضافة إلى الطريقة المدهشة في الحديث عن الجمل

نفسه»⁽³⁸⁾، ما يجعلها منسجمة لغوياً وإيقاعياً، وأسلوبياً، مع خصائص شعر الطفولة، غير أن هذا الانسجام الظاهر يخفي جهداً عميقاً اشتغل عليه الشاعر، لو استقرأناه لأبرز مواطن جمال النص، بشكل أكثر عمقا، ولبانَ لنا الجهد الإبداعي الذي اشتغل عليه الشاعر، والذي بنى عليه إيقاعه، ما يفصح عن طبيعة الابتكار الذي يتجلى في هذا الشكل الشعري، صوتياً وبصرياً، فلو تعمقنا في التشكيل البصري لوجدناه تجسيدا لصورة الجمل، أراد الشاعر أن يرسمها في التشكيل من خلال توزيع الكلمات، والأسطر الشعرية، فالتوزيع لم يكن عشوائياً، بل كان مدروساً من قبل الشاعر، وحتى باستخدامه الأبحر الشعرية أو التفعيلات المختلفة، كان لذلك دلالات تشكيلية لديه في هذا النص الجميل:



طبعاً لا يخفى على القارئ هذا التنوع في القوافي الذي اتبعه الشاعر بين اللام الساكنة والكاف الساكنة، والباء الساكنة والراء المكسورة والراء الساكنة والراء الساكنة المشددة، فالقصيدة خصبة بالقوافي، ذلك لأن التشكيل البصري الذي اختاره الشاعر يتطلب منه هذا التنوع، بل يتطلب منه أيضاً تنوعاً في إيقاع الوزن الذي بنى الشاعر عليه القصيدة؛ فقد بنى المقطع الأول على تفعيلة المتدارك التامة / فاعلن ٥//٥/

من حمل / ٥//٥/ فاعلن

واحتمل / ٥//٥/ فاعلن

في العمل / ٥//٥/ فاعلن كالجمل / ٥//٥/ فاعلن

لينتقل بعد ذلك إلى بحر الرجز

ما أنفعك / / / / / مستفعلن

ما أرفعك / / / / / مستفعلن

ثم يأتي ليمثل صوت وقع خفي الجمل على الرمل، وهو الذي شبهت العرب به بحر الخبب المتدارك؛
فاختار تفعيلات هذا البحر لتمثيل ذلك

هوب هوب هوب / / / / / فعلن / / / / / فعلن

ثم يختم المقطع بتفعيلة الرجز هوب يا جمل / / / / / مستفعلن
الذي سيتابع عليه في المقطع الثاني من القصيدة،

أنت سفينة البراري / / / / / مفتعلن / / / / / متفعلن / / / / / مس

بلا شراع أو بخار / / / / / متفعلن / / / / / مستفعلن / / / / / مس

لولاك سكان القفار / / / / / مستفعلن / / / / / مستفعلن / / / / / مس

لم يسلكوا عبر الصحاري / / / / / مستفعلن / / / / / مستفعلن / / / / / مس

مهما يصّر / / / / / مستفعلن

دوما يسّر / / / / / مستفعلن

في البرّ / / / / / فعلن في الحرّ / / / / / فعلن في القرّ / / / / / فعلن

حيث أنهى القصيدة بتفعيلة الخبب؛ لأنها تمثل مشي الجمل في البر وفي الحر وفي القر.
وبالتالي كان إيقاع القصيدة مبتكرا بصريا وصوتيا وإيقاعيا وتشكيليا وبنائيا، ولا شك في أن هذه
الابتكارات لن تتوقف وتستمر، سواء عبر القصيدة العمودية أو عبر القصيدة الحديثة؛ لأن التجريب في
هذا المجال مفتوح ومتاح على ألا يتناقض مع القيم التربوية، والسلوكية، والنفسية، والروحية، والجمالية،
للطفل العربي.

هـ - إيقاع قصر النص (Text Palace)

وهو الإيقاع الذي يشكل ضرورة في قصيدة الطفل بتألفه مع الإيقاعات الأخرى، كأن يكون النشيد بين
العشرة أبيات أو الخمسة عشر بيتا كحد أقصى، إذا كان ثمة تشكيل متفاوت في توزيع التفعيلات.
لا شك في أن مراعاة الوزن الخفيف والقوافي المتنوعة تأتي منسجمة مع قصر النص الشعري المقدم
للأطفال، خاصة في المراحل المبكرة، وذلك كي يكون محفزا للطفل في تعزيز حالة التلقي؛ لأن الطفل في مرحلة
الطفولة المبكرة إنما يتلقى النشيد سماعيا، ما يسهل عليه حفظه، وترداده، من دون أي عوائق، ولعل الشاعر
سليمان العيسى قد راعى هذه الخاصة بشكل جميل، من دون أن يخل بالخصائص الأخرى التي تخص هذه
المرحلة من الطفولة، ففي قصائده التي يقدمها للبراعم، نجد محاولات جادة ومبتكرة، في تحفيز الطفل على
الحفظ والتواصل مع النشيد، كما في قصيدة البراعم⁽³⁹⁾.

براعم براعم
 نسائم نسائم
 تموج الحديقة بلون البراعم
 ونحن الحديقة وعطر النسائم
 براعم براعم
 نسائم نسائم
 صغار الرياض صغار البلباب
 نغني نغني فتعلو السنابل
 ويحلو الصباح ونحن الصباح
 براعم براعم
 نسائم نسائم

فالنشيد لا يتجاوز ست عشرة كلمة، مع اتباع خاصية التكرار، سواء باللازمة أو داخل المقاطع، وتنوع القوافي؛ ما يجعل النص منسجما مع خصائص الطفولة المبكرة، ومع خصائص التلقي الشفهي والسمعي، ما يقرب النص من الطفل، ويسهل عليه حفظه، وترديده، والتغني بموسيقاه، وهذا ما نجده متوافرا في معظم كتابات الشاعر سليمان العيسى، سواء بما قدمه للبراعم مثل قصيدة «عاش الحب، الحقل الأخضر، اسمي شعلة، أنشودة لونا، أقلام التلوين، علمي، الأرجوحة، بستان الأطفال، الطفل الرسام، الشجرة...»، وغيرها كثير، أو ما قدمه للمراحل الطفولية التالية، لأن قصر النص هو الخاصية التي تمتع الطفل، وتبعد عنه الملل، وبالتالي تحبب إليه السماع، والتلقي.

وبانتباه جمالي وفني عميق يقدم الشاعر جمال علوش نصا لا يتجاوز الثماني عشرة كلمة، وزعت توزيعا خفيفا على الذائقة البصرية للطفل، فمعظم الأسطر لا تتجاوز الكلمة الواحدة، شافعا ذلك بمضمون إنساني عبر الانتباه إلى موضوع الآثار، الذي حفزه لديه الجسر القديم الأثري، من دون أن يريك الطفل بالوعي التلقيني، أو المعرفة القسرية، وإنما ترك الأمر لإحساسه الجمالي، من خلال رسم صورة لذلك الجسر، حتى أصبح لوحة تسر الناظرين، ولعل هذا الوعي الجمالي هو الذي يستدرج وعي الطفل إلى الإحساس بالأشياء والتعاطف معها، والتفاعل مع الفكرة التي يتلقاها، يقول في قصيدة «جسر قديم»:

في بَلَدِي
 جَسْرٌ قَدِيمٌ
 أَثْرِي
 رَسْمَتُهُ
 فِي

دَفَتْرِي
لَوْنَتُهُ
بِأَصْفَرٍ
وَأَخْضَرٍ
وَأَحْمَرٍ
فَصَارَ عِنْدِي لَوْنُهُ
نُسْرٌ كُلُّ نَاطِرٍ⁽⁴⁰⁾

وإلى جانب كل ما قلناه حول خصوصية هذا النص، فثمة وعي للتشكيل اللوني (أصفر - أخضر - أحمر)، وما يحمله هذا التشكيل من بهجة للطفل، ويضعه في حالة انسجام مع هذا الجسر الذي أيقظ في ذاته الطبيعة وجمالها، قبل أن يوقظ أهميته كأثر قديم. وبالتالي إن قصر النص، هو كثافة في الرؤية الإبداعية لخطاب قصيدة الطفل، وكثافة للطاقة التي يحولها الشاعر إلى نص مشوق، ليتلقاها الطفل بكل ما فيها من طاقة الجمال. أما إذا ما اضطر الشاعر إلى تجاوز الحد المتاح لقصيدة الطفل، كما في الحكايات الشعرية، أو غيرها، فلا بد من أن يبتكر أساليب مختلفة تخفف من وطأة النص الطويل، كالحوار، والتقسيم المقطعي، والتشويق، والابتعاد عن الاستطراد الذي يشتت المعنى في ذهن الطفل، أي أن يقوم بتخيط عناصر القص مع عناصر القصيدة، وبالتالي يحفز في نفس الطفل حس الحكاية وحس الغناء.

و - إيقاع ظاهرة التكرار (The rhythm of repetition)

يعتبر التكرار ظاهرة من ظواهر الإيقاع الحديث في القصيدة الحديثة مرتبطة إيقاعيا بالإيقاع النفسي للشاعر، والإيقاع الفني للقصيدة، وبالتالي يحقق حالة انسجام إيقاعي أيضا لدى المتلقي، ويختلف من قصيدة إلى قصيدة، ومن شاعر إلى شاعر، ومن شكل شعري لشكل آخر فوظيفته في القصيدة القديمة تختلف عن وظيفته في القصيدة الحديثة، ووظيفته في قصيدة الكبار تختلف أيضا عنها في قصيدة الأطفال. «وإذا كان التكرار لدى الكبار يحقق الإيقاع الموسيقي المرغوب، ويضع المتلقي في رحاب العوالم النفسية المرسومة، فإنه لدى الشاعر المتمرس، يمكن أن يحقق للصغار أضعاف ما يحققه للكبار، وهذا ما جعل هذه الظاهرة تشكّل لدى بعض شعراء الأطفال... نظاما خاصا، داخل كيان القصيدة، يقوم على أسسٍ نابعةٍ من صميم التجربة، ومستوى عمقها وثرائها، وقدرتها على اختيار الشكل المناسب الذي يوفّر لبنية التكرار التأثير المناسب للأطفال، من خلال فعاليته التي تتجاوز حدود الإمكانيات النحوية واللغوية الصرف، لتصبح أداة موسيقية دلالية في آن واحدٍ، يساعدها على تأدية دورها الفاعل، انطلاقا من كونها مكملًا موسيقيا للكيان التشكيلي العام للقصيدة»⁽⁴¹⁾، فمن الشعراء من يكرر كلمة محددة، ومنهم من يكرر حرفا، ومنهم من يكرر

جملة، أو صيغة عن طريق الحذف والإبدال، ومنهم من يكرر بيتا يستهل به القصيدة، والمقاطع التالية، أو يجعل من جملة أو عبارة ما، لازمة للقصيدة، وبشكل عام، كل أنواع التكرار المدروس داخل قصائد الطفل تشكل إيقاعا موسيقيا يحفز حالة الاستجابة لدى الطفل، ويحفز لديه حالة الحفظ، والاستثمار الموسيقي والإيقاعي الفطري لديه.

وقد قسمه الباحثون إلى أقسام عدة⁽⁴²⁾، كالتكرار الاستهلاكي والتكرار الختامي والتكرار المتدرج الهرمي، والتكرار الدائري، وتكرار اللازمة القبلية والبعدية منفردتين أو معا، والتكرار التراكمي، غير أننا نجد أن هذه التقسيمات يمكن أن تكثف إلى ثلاثة أشكال، تنطوي تحتها كل تلك التقسيمات: تكرار اللازمة - التكرار الحر - التكرار الإيقاعي.

- تكرار اللازمة (Necessary)

قد يكون هذا التكرار بلازمة يستهل بها الشاعر النص، ثم يختتم بها كل مقطع من المقاطع، لتكون أيضا نهاية القصيدة، وقد تكون لازمة في نهاية المقاطع، من دون أن يستهل بها النص، وقد تكون في الاستهلال والختام فقط، أما النوع الأول فهناك كثير من الأمثلة لدى الشعراء، كما في قصيدة «الشتاء»⁽⁴³⁾ للشاعر سليمان العيسى، حيث كرر اللازمة الاستهلاكية «أوقد أوقد نار الموقد».

أوقد... أوقد نار الموقد
الريح تنن على الشجر
وتعانق خيطان المطر
الريح رسول الريح تقول
خبأنا للشجر العاري
خبأنا أحلى الأزهار
أوقد... أوقد نار الموقد

* * *

فالشاعر يشتغل على أكثر من شكل للتكرار؛ فقد كرر فعل الأمر «أوقد» مرتين في بداية القصيدة، مع عبارة «نار الموقد»؛ ليجعل هذا السطر لازمة تتكرر إثر كل مقطع، ما أضفى حالة من الدفء من برد الشتاء، وحالة من الحميمية، مرتبطة بالموقد والشتاء وحكايات الجدات، وبالتالي شكل حالة من الانسجام العام، بين النص والطفل. كما كرر بعض الكلمات داخل المقاطع، لتوسيع أفق الإيقاع، ما يسهم في ترسيخ النص لدى الطفل، فقد كرر كلمة «الريح» داخل المقطع الأول ثلاث مرات، مرة بصيغة منفردة، ومرتين بصيغة واحدة مع الحذف والإبدال، حيث أبدل كلمة «رسول» في جملة «الريح رسول» بكلمة تقول في الجملة المقابلة لها، وكذلك فعل في تكرار الفعل «خبأنا»، حيث جاء في الجملة الثانية تفسيرا وتوكيدا للفعل في الجملة الأولى،

مؤكدًا أنسنة الطبيعة، وتقريبها من تفكير الطفل، ما يوسع آفاق الخيال لديه، ويجعل القصيدة منسجمة انسجامًا متكاملًا مع خصائص قصيدة الطفل، ومع المعادلة الجميلة التي يسعى الشاعر سليمان العيسى إلى تحقيقها في أشعاره للأطفال بين الشكل والمضمون.

أما الشاعر الجزائري ناصر لوحيشي، فأتجه لديه التكرار لتأكيد حب الجدة، وتعميقه في نفس الطفل، عندما كرر «جدتي جدتي»:

جدتي جدتي كنت لي عدي
إيه يا فرحتي بك يا جدتي
جدتي... جدتي
حين يأتي الظلام والصحاب نيام
تستوي جدتي ثم يحلو الكلام
بك يا جدتي⁽⁴⁴⁾

حيث كرر اللازمة الاستهلالية «جدتي جدتي» في نهاية كل مقطع، دون المقطع الأخير، وهو من خلال هذا التكرار يرسخ المعاني الجميلة للجدة، وعلاقتها بالأطفال، والحكايات، والخيال، الذي يميل إليه الطفل وهو يصغي إلى حكايات الجدة، فالجدة هي جزء من شخصية الطفل، وهذا ما أراده الشاعر عبر تكرار هذه الجملة أو هذه اللازمة.

- التكرار الحر

وهذا التكرار لا يأخذ شكل اللازمة، بل يأخذ شكل الإيقاع، بتكرار كلمة أو حرف معين، أو حتى جملة داخل النص، سواء في أوله أو في آخره، من دون أن يكون ذلك ملزماً للشاعر بتكراره كلازمة في كل النص، وهذا التكرار غالباً ما يتبع الموضوع، والحالة النفسية التي تتناسب وحالة الشاعر، وهو يكرر هذه الكلمة، كما في قصيدة الشاعر جميل سلطان في قصيدة «رقص الثلج»:

رقصا رقصا	قطع الثلج
هيا غطي	وجه المرج
دوري... دوري	كالعصفور
هيا ارتاحي	فوق الدور
هيا صبي	نحو السهل
هذي قطع	مثل الفل
هيا نصنغ	منها كلا
هيا نجعل	منها رجلا ⁽⁴⁵⁾

حيث كرر «رقصا» مرتين في المقطع الأول، ومثلها كرر كلمة «دوري» في المقطع الثاني وذلك لتناسبها مع تراقص قطع الثلج في الهواء، إضافة إلى تكرار اسم فعل الأمر «هيا» بإبدالات مختلفة، تحث الطفل على اللعب والمشاركة في هذا الطقس الثلجي الجميل، ما أضفى على القصيدة إيقاعا راقصا، ومرحا، ينسجم وحالة الفرح التي ترافق الأطفال، مع تساقط الثلج وما يحمل هذا الثلج من حالات إيقاعية متصلة بنفسية. ومثل هذا الانسجام بين الفكرة والإيقاع الوزني والطفل والإيقاع نجده لدى الشاعر عزت الطيري في قصيدة «ازرع شجرا»:

ازرعْ شَجَرَا
تزرعْ ثَمْرَا
تزرعْ ظِلَا
تزرعْ قُلَا
تزرعْ واحَاتٍ لمسافرْ
تزرعْ في الليلاتِ القَمَرَا
ازرعْ
ازرعْ
تملأْ كُلُّ الْعَالَمِ خُضْرَه
فَهُنَا شَجَرَه
وَهُنَا شَجَرَه
وَهُنَا أَنْسَامْ
وعُطُورْ
وَهُنَا أَفْرَاحْ
وسُرُورْ
وَهُنَا الْأَجْمَلْ
وَهُنَا الْأَخْلَى
وَهُنَا الْأُرُوقْ
ازرعْ
ازرعْ(*)

فقد كرر فعل الأمر «ازرع» الذي سحبه من العنوان داخل النص أربع مرات، ليكرر الفعل المضارع «تزرع» خمس مرات، مع إبدالات مختلفة، تباينت بين فعل الزرع الحقيقي وفعل الزرع المنسحب من الخيال، حيث تنزاح العبارة بدلالاتها لتوقظ في الطفل إيقاعا مختلفا لفعل الزرع، فيزرع «ظلا، أو قمرا»، ما يفتح أفق

القصيدة عبر هذا التشكيل، على أفق الخيال الطفلي، الذي ينسجم مع هذا الانزياح المحبب والجميل. أما الشاعر محمد الهراوي فالتكرار لديه مرتبط بطبيعة اللعبة التي يقدمها للأطفال، بشكل طريف، منتبها إلى هذا الانسجام الإيقاعي بين شكل القصيدة ومضمونها، فنراه يبتكر تكرارا طريفا متسقا مع عنوان القصيدة (الحلقة الدوارة)⁽⁴⁶⁾، وهي لعبة من ألعاب الأطفال، كأنه من خلال التكرار يجسد اللعبة لتصبح القصيدة حلقة دوارة، من خلال الربط بين نهاية كل بيت وبداية البيت التالي، بأن يكرر الكلمة التي ينتهي بها البيت في بداية البيت الذي يليه، مستمرا حتى نهاية القصيدة كأن الأبيات تمسك ببعضها، وتدور مع الأطفال ليبتكر إيقاعا مملوءا بالحركة والمناسب للعب، إضافة إلى تحفيز حالة التوقع والتفكير لدى الطفل الذي سيتوقع ما يمكن قوله بعد قراءته للبيتين الأولين، حيث تتضح له لعبة الشاعر التكرارية أو الدوارة؛ ما يرسخ النشيد في ذاكرة الطفل، ويساعده على التلقي والغناء والانسجام الإيقاعي مع الكلمات والوزن والقوافي، ليصبح النشيد جزءا من اللعبة، وليس وصفا لها يقول:

دار	الصف	لفوا	لفوا
لفوا	الأيدي	لف	القيد
قيد	الصحب	هو في القلب	
قلبي	صاف	راع	واف
وافي	الود	حسن	القصد
قصدي	الفضل	أنا	والأهل
أهل	القطر	هم في الصدر	
صدر	الزمن	لبنى	وطني
وطني	مصر	ولي	الفخر

ز - إيقاع التعدد الصوتي (Rhythm voice multiplicity)

وهو شكل من أشكال الإيقاعات المتكررة، التي أدعوها بالإيقاعات المرافقة، أعني بالإيقاعات المرافقة تلك الأصوات التي يستخدمها الشاعر في القصيدة، والتي تشكل أحيانا ضبطا موسيقيا، أو خلفية موسيقية للنص، وهي من الابتكارات الشعرية الجميلة في قصيدة الأطفال، غير أنها ليست واجبة الوجود، وإما وجودها يضيف على القصيدة متعة مختلفة واستجابة رائعة من قبل الطفل، خاصة إذا أحسن الشاعر استضافتها في النص الشعري، وهي من باب التكرار الصوتي الطريف في قصائد الأطفال، وترتبط ارتباطا وثيقا بعالم الطفل، إضافة إلى ما تتركه في نفسه من إيقاعات موسيقية لمجرد التنغيم من دون أن ينشغل بمعناها، لأنه يدرك فحواها من خلال خبرته الشخصية، خاصة عندما تكون محاكاة لأصوات الحيوانات، حيث تخلق في النص جوا حيويا يخفف من وطأة اللغة،

والكلمات والصور والمعنى، ليدخل الطفل في محاكاة خفيفة على نفسه، مستمتعا بتردادها مع النشيد، لأنها تبدو مرافقة للقصيدة بإيقاعها الصوتي الذي لا يؤدي في بعض الأحيان أي معنى، سوى الحس الإيقاعي والانسجام الهارموني، والتحفيز على فكرة ما، داخل النص.

وقد تفاوتت استخدامات الشعراء لهذه الإيقاعات وعبر ألقها الواسع؛ فلم يكتف الشعراء بأصوات الحيوانات، بل حاكوا صوت الآلات المختلفة، كالساعة والقطار، ولجأ آخرون إلى العلامات الموسيقية، لتكون إيقاعاً لحنياً مرافقاً للنص الشعري، يساعد الطفل على الاستجابة الجميلة لفكرة النص.

1 - «محاكاة الأصوات» (Simulation votes)

- أصوات الحيوانات

عندما تكون هذه المحاكاة لأصوات الحيوانات منبثقة من وعي فني، ورؤية واضحة، تؤدي دورها التربوي والجمالي معاً، فأحياناً يحاول الشاعر أن يفسر هذه الأصوات، بأن تكون الجمل التي تأتي بعدها، بمنزلة الترجمة لها، فيثبت في ذهن الطفل أن صوت هذا الحيوان أو ذاك إنما يعني هذه الكلمات، وبالتالي عندما تكون تلك الجمل مرتبطة بالتربية أو بالسلوك أو بالقيم أو بالعمل، يكون الشاعر قد حقق الهدف التربوي من نشيده، عبر تلك الأصوات كوسيط مساعد، في إيصال الفكرة للطفل.

وسنكتفي في هذا المقام بقصيدة واحدة حاولت فيها الشاعرة لنا تقلاً، بكثافة وخفة، أن تحاكي أكثر من صوت للحيوانات، سواء بالمحاكاة الصوتية كصوت الديك والقطعة والبطّة والصفدع «أو بالإشارة إلى اسم الصوت»، كما في «نباح الكلب، وخوار البقرة، وعواء الذئب، وزقزقة العصفير، ونعيق البوم»، مختارة لهذه القصيدة مجزوء المتدارك، الذي تسمح تفعيلته المقطوعة 0/0/ محاكاة هذه الأصوات، إضافة إلى ما قدمته من قيم خاصة بالحيوانات للأطفال، وكذلك النباتات كالأشجار، مستثمرة الأصوات بشكل لافت وجميل، من دون أن يشكل هذا الحشد من الأصوات عائقاً أمام الطفل؛ لأنها محاكاة يألفها الطفل، سواء من البيئة أو من السماع:

منذ الصبح	كو كو ر يكو
كو كو ر يكو	صاح الديك
خارت بقره	خلف الصخرة
تحت الشجرة	ردت أخرى
نونو نونو	ماء القط
وك وك وك	صاح البط
نق نق نق نق	قال الصفدع

عيشي حلو	في المستنقع
عصفور في	العش يزقزق
صوت كاماء المتدفق	
سهل المهر	نبح الكلب
نعق البوم	وعوى الذئب
يا أطفال	من يتذكر
صوتا آخر	فليتفكر ⁽⁴⁷⁾

وما تمتاز به هذه القصيدة إلى جانب الألفاظ الواضحة، والأسلوب السهل، والتراكيب البسيطة، والبحر الرشيق، والقافية المتنوعة - أن الشاعرة تركت نهاية القصيدة مفتوحة، وهذه إحدى خصائص الشعرية في قصيدة الطفل، لأنها تثير لديه التفكير، والتخيل، خاصة أنها اختتمت القصيدة بسؤال موجه إلى الأطفال:

يا أحفادي من يتذكر
صوتا آخر فليتفكر

حيث خاطبت الأطفال بلسان الجدة المحبب لديهم، لتزيدهم رغبة في المشاركة، والإجابة عن السؤال، ومحاولة إضافة مقاطع تنسجم مع هذه القصيدة، بأن يبحثوا عن أصوات حيوانات أخرى، خاصة أن الصيغ التركيبية اللغوية كانت بسيطة، وسهل على الطفل تقليدها، واستبدال بها جمل من تأليفه، وإضافة أصوات أخرى إلى النص، وبالتالي ساهمت في تشكيل ذاكرة معرفية ابتكارية للطفل، بتحفيز طاقاته الإبداعية وتعزيز ثقته بنفسه⁽⁴⁸⁾.

- أصوات مختلفة

إلى جانب محاكاة أصوات الحيوانات أو الكائنات الحية، اتجه الشعراء إلى محاكاة أصوات الأشياء الجامدة، كصوت الساعة، والقطار، والعود، والناي، وغيرها، وذلك لتحقيق أهداف تربوية وتوجيهية للطفل عبر الحامل الفني والجمالي الذي ينسجم وأهداف قصيدة الطفل. يقول لشاعر خالد يوسف:

تك تك تك تك تك تك
طلع الفجر على الشباك

ففي القصيدة إشارة إلى طلوع الفجر، وبداية يوم جديد بطريقة غير مباشرة؛ ما يتيح للطفل أن يفهم أو يعرف ما يرمي إليه الشاعر، وما يعني بطلوع الفجر. أما محاكاة الأشياء الأخرى فنجد من الشعراء من حاكى صوت المطرقة؛ ليؤكد أهمية العمل، وتقديم

صورة من صور المهنة، كالحداد، وطبيعة عمله، وكذلك صوت العود والناي، وصوت الجرس المرتبط ببيئة الطفل المدرسية، كما فعل الشاعر نهاد الطرزي الذي يحث الطفل على الدرس والتعلم، من خلال ربط صوت الجرس بموعِد الدرس، ويعد هذا النشيد من الأناشيد الراسخة في ذاكرة الأطفال، لما يتسم به من سهولة في الأسلوب، وطرافة في الموضوع، وبساطة في التراكيب، وخفة وسرعة في الإيقاع:

حان الدرس رن الجرس

اسمعه اسمعه

صوته جميل ماله مثل

دن دن دن⁽⁴⁸⁾

هيا نسعى نحو العلم

والعرفان والعرفان

جرس يرن في الأذن يطن

دن دن دن⁽⁴⁹⁾

2 - العلامات الموسيقية (Music labels)

هنا الشاعر لا يحاكي العلامات الموسيقية، بل يستعملها بتشكيلات مختلفة كحالة إيقاعية مرافقة في النص، ترسخ اللحن والكلمة لدى الطفل، ليقدّم من خلال هذا الإيقاع اللحني ما يشاء من الموضوعات المرتبطة بحياة الطفل، وبالتالي لتثري خبرة الطفل الموسيقية، خاصة أن الشاعر يستعمل علامات السلم الموسيقي كاملة، ثم يعيد توزيعها كحالة من التوزيع الموسيقي واللحني للنص، ما يتيح للطفل إتقانها، وإبتكار توزيعات خاصة به، من دون أن يغفل الشاعر طبيعة الموضوع والتوجيه والتربية التي يجب أن تتحلّى بها فكرة القصيدة، فالعلامات الموسيقية ما هي إلا حالة مرافقة للنص الشعري، كما فعل الشاعر فاروق سلوم:

دو... ري... مي فا... صول... لا... سي

حلو منظر كرّاسي

كراسي معرض ألوان

وطيور من كل مكان

وزهور حول الناس

* * *

دو... ري... مي فا... صول... لا... سي

دو... ري... مي

دو... ري... مي

أرسم وجهك يا أمي
أرسمه قمرا أحلى
أو بستانا أو حقلا
و أردد: تر لا... لا... لا... لا
دو ري مي فا صول لا سي
حلو منظر كراسي⁽⁵⁰⁾

حيث استخدم الشاعر في بداية القصيدة العلامات الموسيقية كاملة، بترتيبها الطبيعي، وجعل منها صدرا وعجزا للبيت الشعري، ثم استدرج عبر هذا الإيقاع الفكرة التي يدور حولها النشيد، وهو كراس الطفل ما يحفز الطفل على حب الكراس، وحب الرسم، فقد قدم له صورة حاملة، جميلة، خفيفة الظل عن هذا الكراس، تتيح مساحة واسعة من الخيال الشفاف، حيث الكراس معرض ألوان، وفيه صور من كل مكان، وزهور حول الإنسان، فهو حياة كاملة تتحرك أمام الطفل، لينتقل في المقطع الثاني متابعا اللازمة الموسيقية في بداية المقطع، ثم إعادة تشكيل اللحن في سطرين تالين:

دو ري مي
دو ري مي

ما ينسجم مع السطر الذي سيلي هذين السطرين الإيقاعيين، وهو «أرسم وجهك يا أمي»، حيث تلتقي قافية السطر مع العلامة الموسيقية «مي»، ثم يتابع الحديث عن الأم، وعن جمال وجهها مازجا بين الطبيعة وبين وجه الأم مزجا جميلا، محبا لدى الطفل، عندما يشبهه بالقمر وبالبستان والحقل، لينقل حالة الفرح هذه للطفل بتريديدات صوتية ترسخ الإيقاع «ترررلالالا»، ثم يعود إلى الإيقاع الذي افتتح به القصيدة.

وقد حقق الشاعر من خلال هذا التكرار الإيقاعي للعلامات الموسيقية عدة أهداف:

- 1 - الحديث عن أكثر من موضوع جمالي، مرتبط بالطفل (موضوع الكراس، موضوع الأم، موضوع الرسم، حب الطبيعة).
- 2 - تعميق علاقة الطفل بالموسيقى، من خلال معرفته للسلم الموسيقي، منبها الطفل إلى أن التغير في ترتيب هذا السلم قد ينشئ لحنًا مختلفًا، كما فعل في المقطع الثاني.
- 3 - علاقة الطفل بالرسم وتحفيزه على حبه.
- 4 - علاقة الطفل بالأم وعلاقة الأم بالطبيعة، من خلال عناصر الطبيعة، التي يحبها الطفل (القمر، البستان، الحقل).

وبالتالي ينمي لديه الحس التخيلي، والحس الذوقي تجاه جمال الطبيعة، إلى جانب تربية الإحساس الموسيقي. ما ينمي التوازن داخل شخصية الطفل، في علاقته مع المحيط، وفي النهاية لا بد من القول إن التكرار بكل أنواعه وأشكاله يسهم في شد الطفل، وتسهيل تلقيه للقصيدة، ويعمل على

ترسيخ الفكرة، أو القيمة التربوية والأخلاقية أو التعليمية، في ذهن الطفل، سواء من خلال التأكيد على جملة معينة تكرر كلازمة استهلالية، أو ختامية، أو من خلال كلمة محددة، وتكرارها لأهميتها، وارتباطها بموضوع القصيدة، أو من خلال تكرار محاكاة أصوات الحيوانات والآلات والأشياء، وبالتالي تقديم حالات مختلفة، لتعزيز المعرفة لدى الطفل، وتحفيزه على التلقي والفهم، وعلى الانسجام، خاصة إذا كانت المحاكاة مبنية على خلفية قيمة إنسانية، تسهم في بناء شخصية الطفل وتنميتها، أو تنمية خياله وإثارة السؤال لديه، كما لاحظنا في قصيدة لينا تقلا، حيث ساهمت في نهايتها المفتوحة، في إثارة السؤال والبحث عن المعرفة، والمشاركة في كتابة النص، وكما كان أيضا التكرار في الإيقاعات الموسيقية من خلال استخدام علامات السلم الموسيقي، ما يساهم في تنمية الحس الموسيقي بشكل دقيق، وبشكل يتقبله الطفل، عبر النشيد أكثر من تقبله مجردا، إضافة إلى توسيع خياله في ابتكارات لحنية مختلفة للنصوص التي يتلقاها.

ح- إيقاع الرؤية والرؤيا

إذا كان الوجود سؤالاً مفتوحاً على تأويل الكائن، فإن المبدع هو الأكثر استجابة لهذا السؤال، ولا تستقيم العلاقة بين النص والمتلقي إلا عبر انفتاح النص على أسئلة المتلقي، وهذا الانفتاح هو ما وعاه «ياوس» بمفهوم أفق الانتظار لدى القراء، فوعيه لهذا الأفق «كان نابعا من إيمانه بأن العمل الفني حين صدوره إنما يكون جواباً عن بعض الأسئلة التي من المفترض أن يكون الجمهور قد أثارها، وكلما اقترب المؤول من النص بهدف الكشف عن السؤال الذي يجيب عنه العمل الأدبي يكون قد اهتدى إلى صياغة الأفق الذي حكم انتظار ذلك الجمهور»⁽⁵¹⁾، وبقدر ما يستجيب الشاعر في نصه لطاقة الكلمة الدلالية، عبر صورته المشحونة بالخيال، بقدر ما يتيح للنص أن يستجيب لتأويل المتلقي «لأن الطاقة الدلالية الكامنة في النص هي المحركة لهذا الشحن التوليدي الذي يؤدي إلى فتح الاحتمال الدلالي، وتوسيع مساحة التعبير اللغوي أمام القارئ»⁽⁵²⁾، وبالتالي «يؤلف الخيال الشعري، علامة حرة ومنفتحة على الرؤية يسندها ويستند إليها، ويندمج بها في عملية صياغة النموذج ودعمه، بما هو مناسب، من جمالية ودهشة»⁽⁵³⁾ فإيقاع الرؤية في النص الشعري هو العلاقة الجدلية بين إيقاع الذات الشاعرة وإيقاع العالم، وبين إيقاع المتلقي، وعبر هذه العلاقة تنفتح الرؤية المنبثقة من الواقع، أي اكتشاف العالم بما هو عليه، على الرؤيا المنفتحة على المستقبل، أي اكتشاف العالم بما يمكن أن يكون، ذلك أن «النص الشعري لا يمكن أن يفهم في إطار الواقع المادي فقط؛ إذ لا يأخذ من هذا الواقع سوى نماذج منه، أي أنه ليس انعكاساً للواقع أو انزياحاً عنه، وإنما تتحدد العلاقة بينهما في كونها علاقة تفاعلية»⁽⁵⁴⁾، تستجيب لها التجربة الشعرية للشاعر بين الرؤية والرؤيا.

فكيف استجاب شعراء الأطفال لهذا الإيقاع، وهذا التفاعل؟

وكيف استجاب سؤال النص الشعري لحفز طاقة التأويل لدى الأطفال، وتوسيع مداركهم المعرفية؟

باستقراءنا المدونة الشعرية المختارة، وجدنا أن شاعر الأطفال لم يكن منعزلاً عن عالمه المحيط بأزماته وتناقضاته وانكساراته وأسئلته المقلقة، إلا أنه كان حذراً في تعاطيه مع هذا العالم وهو يقدم رؤيته ورؤياه للأطفال، فشاعر الأطفال يختلف عن شاعر الكبار في أسلوب نقل الرؤية، ويتفق معه في الرؤيا، بل يمكننا القول إن الرؤيا هي الأكثر انسجاماً مع شعر الأطفال؛ لأن الذات الشاعرة في هذه التجربة لا تتوخى نقل تناقضات الواقع وأزماته لتستدرج الرؤيا في تغييره، سواء عبر التوحد معه، أو عبر الانفصال عنه، بل تكتفي بأن تقدم العالم الأفضل للأطفال، العالم المتصل بأحلامهم ورؤاهم ذلك انسجاماً مع المضمون والأهداف التربوية والقيمية والإنسانية التي ينطوي عليها شعر الأطفال.

ولقد كانت استجابة الشعراء لهذه الرؤيا عبر وسائط جمالية مختلفة كالطبعة ومكوناتها، والحيوان والموضوعات المختلفة الإجماعية والوطنية والقومية والإنسانية، والدينية... إلخ، من دون أن يغفل الشاعر ما لتلك الوسائط والموضوعات من أهمية في تكوين شخصية الطفل، وتنشئته، وتوسيع معارفه، فهي هدف جمالي تربوي من جهة، ووسيط لتقديم الرؤيا التي تنطوي عليها فكرة النص الشعري، من جهة أخرى. فعصفور الثلج مثلاً لدى الشاعر موفق نادر هو تلميذ الغيمة يرفرف عبر الأفق الواسع، وهو من جهة أخرى يحمل رؤيا لعالم أخضر واسع الأفق:

يا عصفور الثلج الرائع

يا تلميذ الغيمة

رفرف عبر الأفق الواسع

واحمل سرّ النجمة

وارسم للأطفال

غابات خضراء

يبتسم الشلال

محتفلاً بالماء⁽⁵⁵⁾

فالشاعر أفرد صورة الثلج في مخيلة الطفل بطاقة تخيلية منسجمة وخيالات الطفولة، ليستدرج من خلالها قيم المحبة والجمال عبر العلاقة الحميمة مع الطبيعة وكائناتها، وإذا ما استقرأنا قاموس الشاعر في هذه القصيدة نجد أنه منسجم مع الرؤية التي يقدمها للأطفال (عصفور - ثلج - رفر - أفق - واسع - نجمة - ارسم - غابات خضراء - يبتسم - شلال) بانفتاحها على الرؤيا التي تفرد في روح الطفل، صورة واسعة الأفق، وارفة الدلالة، ما يجعله أكثر انسجاماً مع روح الطبيعة، وروح النص الشعري.

وكثير من الشعراء حاولوا أن يستقرئوا الطبيعة بما ينسجم والرؤيا التي يحاولون تقديمها للطفل، سواء أكانت متصلة بقيم الحرية، أو بحب الوطن، أو بقيم إنسانية واسعة الأفق، فالقبرة لدى الشاعر يوسف

الخطيب هي المعادل الموضوعي لقيم الحرية، وقيم الوطن، وقيم الحب.

تلك يا صاح قبره
في الحدود
خرقت ألف حرمة
للعهد
فهي تغدو طليقة
وتروح
وأنا مثخن هنا
بالجروح
* * *

ليتني كنت قبره
فأطير
وجناحي مصفّق
في الأثير
فوق بيارة لنا
وغدير
ليتني كنت قبره⁽⁵⁶⁾

ومن خلال المقارنة بينه وبين القبرة، يفرد الشاعر في وعي الطفل، معنى أن يكون الإنسان حرا وطيّقا، ومعنى أن يكون الوطن بلا حدود.

وهذا الأمر نراه أيضا لدى الشاعر جميل سلطان، غير أن الشاعر هنا لا يقدم مقارنة بين واقعين، بل يقدم صورة جميلة للوطن، بسمائه المرتفعة التي تتغنى بالأطفال مع العصفور الذي يعبر طيرانه عن وطن تسود فيه الحرية ويغمره الحب والجمال.

طار العصفور	حط العصفور
وسماء الوطن المرتفعه	تتغنى كالأطفال معه
وتظل تدور	طار العصفور ⁽⁵⁷⁾

أما الشاعر الذي كان احتفاؤه بإيقاع العلاقة بين الرؤية والرؤيا، احتفاء منسجما على طول تجربته الشعرية للأطفال، فهو الشاعر سليمان العيسى الذي لا يجادل أحد في الدور التربوي والإبداعي الذي جسده في كتاباته منذ أن تحول إلى هذا العالم الذي يفيض بالبراءة، كأنه أدرك - وهو صاحب الرسالة القومية

العربية والإنسانية - أن الأمل في الخلاص مازال معقودا على الطفل العربي، الذي لا بد أن يكون بديلا عن الواقع المهزوم والمنكسر، الواقع الذي أربك الكائن الشعري، والإنساني ولا يزال؛ لأنه فقد مرجعيته الإنسانية، ومرجعياته في استعادة الحس الإنساني، واقع يكسر الحلم ويهزمه، ولا ينكسر، يغير النفوس ويتركها شتى، ولا يتغير، يبدل ولا يتبدل، ولهذا فإن بحث الشعراء، ومنهم سليمان العيسى، عن البدائل الممكنة، إنما هو بحث عن الذات، وبحث عن الوجود، كحالة من حالات التمسك بما تبقى لديهم من أمل، وبذلك يمكن أن يستعيد الإبداع والشاعر وجودهما، فتستوي الذات الشاعرة على الأمل الذي كادت تنفرط حباته بعد نكسة 67، ومن هنا فقد منح الشاعر العيسى، هذا العالم البديل، كل ما يملك من وقت وتفكير وأحلام وإبداع، وابتكار حتى أصبح عالمه الأثير الذي لا يستطيع، أو لم تعد له الطاقة على التحول عنه، لأنه يمنحه الطاقة، ويمنحه الإحساس بمشروعية الأحلام، ومشروعية السؤال عن الخلاص، وبالتالي يمنحه طاقة البقاء، وطاقة الوجود على درء مأساوية الواقع.

فقد كان يسعى جاهدا إلى أن يقدم إلى الأطفال شعرا حقيقيا كما قال، شعرا يربي ذوقهم الجمالي، ويربي حسهم الموسيقي، ويثري معجمهم اللغوي، ويفرد رؤيا الجمال والمحبة والسلام في أرواحهم الغضة. لذلك تصبح الكلمة التي يقدمها للأطفال عصفورا تنهض من الورقة وتطير، ليشحن مخيلة الطفل بالعلاقة بين الكلمة والخيال، بين الكلمة والكائنات والطبيعة، ليقول له إن اللغة كائن حي كأي كائن آخر، فهو من جانب يزرع حب الكلمة في نفس الطفل، ومن جانب آخر يرسم له من خلالها عالما واسع الفضاء، تطير فيه الكلمة حرة كالعصافير. كما في هذا النشيد بعنوان «أكتب كلمة»⁽⁵⁸⁾:

أرسم ريشا	أمسك قلمي
أنظرها	تصبح عصفورا
أكتب كلمة	ما أحلاها
وتطير	حول الكلمة
هذي الكلمة	في الجو الكلمة

ومن خلال استبصار الرؤية الشعرية التي كان يحملها للطفولة في نتاجه الشعري، على مختلف ألوانه وموضوعاته، نجد أن الشاعر العيسى من الشعراء القلائل الذين أدركوا حس الطفولة في الحرف والكلمة والجملة والتركيب والمعنى، وبالتالي تحولت اللغة لديهم إلى كائن حي يبصر من خلال الطفل ذاته، كما يبصر الشاعر من خلاله طفولته، ما يبرز هذا الانسجام بين ذاته وبين عالم الأطفال، وبين ذاته والشعر الذي كتبه لهم. فالمدرسة لديه هي البيت والوطن، بل هي الدنيا التي يحلم خلالها الأطفال بعالمهم، وهي مساحة للحب والتواصل، وهي النور الذي يشرق في روح الطفل، وبالتالي اتسع موضوع المدرسة لديه، ليتجاوز خلاله التوصيف المألوف الذي لا يضيف إلى ذائقة الطفل شيئا جديدا، لتكون المدرسة تجسيدا للرؤيا الكامنة في العلاقة بين العلم والطفل، عبر حس جمالي عميق، يرسم من خلاله صورة للمستقبل المشرق للطفل العربي:

أحب معلمي الغالي	نشيد النور في شفتي
ويكبر يكبر العصفور	أرى علمي أرى الوطن
تعيش تعيش مدرستي	وأهتف باسم وحدتنا
أرى الدنيا بمدرستي	أحبك يا معلمتي
عبر الحب يا لغتي ⁽⁵⁹⁾	من سنة إلى سنة

ويمكن أيضا استبصار رؤيته عبر معجمه الذي يفتح على النص بألفاظه المشحونة بمعانيها (النور - أحب - الغالي، علمي - الوطن - الدنيا - العصفور - وحدتنا - عبر - لغتي)، فهو قاموس يعمق الرؤيا التي يسعى إليها الشاعر، في نفس الطفل، عبر العلاقة بين نشيد النور، وعبر الحب، حيث يعمق انتماء الطفل الوطني والقومي والإنساني، من دون أن يربكه بالمعاني المباشرة، بل يترك الفكرة والدلالة والرؤيا تتسلل إليه، كما يتسلل النور إلى روحه، والعبر إلى نفسه.

وهذه الرؤية نراها أيضا تتجسد في قصائده التي يتغنّى فيها بالوطن كما في هذا النص:

وطني أشجار وظلال
وترابي قمح وغلأل
أتفياً ظلك يا وطني
وأحب ترابك يا وطني
أرض الأجداد
وطن الأمجاد
يتسلح بالعلم
لا يركع للظلم
عاش الينبوع المنسكب
عاشت شمس لا تحتجب
عاش العرب
عاش العرب

فالتوحد بين الطبيعة والوطن، بين الوطن والطفل، بين الأزمنة جميعا، يزرع داخل نفس الطفل صورة الوطن الواحد الذي يستظل بظله الجميع، ويأكل من خيره الجميع، ليعمق القيم التربوية والوطنية والقومية والإنسانية، عبر ربط الطفل بماضيه وأجداده، وتمجيده الوحدة العربية، والحرية، والعلم، إضافة إلى الرؤية المستقبلية المتفائلة التي امتاز بها الشاعر سليمان العيسى، وذلك من خلال هذه الصورة للوطن الذي يشبه الينبوع المنسكب، والشمس التي لا تحتجب، ليطلق في النهاية عاش العرب عاش العرب.

وهذه العلاقة نراها أيضا متجسدة عبر استبصار الشاعر لمعاني أسماء الأطفال، ومحاولة تأويلها عبر معانيها إلى أفق واسع من المعاني، ما يجعل الطفل أكثر اتصالا بهذه الرؤيا التي يقدمه الشاعر له عبر المعنى الذي يستقرئ خلاله الاسم، كما في اسم شعلة في قصيدة «اسمي شعلة»:

اسمي شعله أزرع نخله
يسقي بردى يسقي دجله
هذي الحلوه هذي النخله

* * *

تكبر تكبر وطننا أخضر
فيه الشمس وفيه الكوثر
ومع النخله جيلي يكبر

* * *

يصبح أشجار الحرية
تخضر الأرض العربية
تبقى كالأطفال نقيه⁽⁶⁰⁾

ويبدرك الشاعر إيقاع الاسم وعلاقته بالنخلة وبردى وبدجلة يفسح في الرؤيا القومية لأن تتسلل إلى روح الطفل عبر هذه بالمعاني العميقة التي تصور الوطن عبر الطفل ذاته، وعبر اسمه الذي استحضر وطننا ترتفع فيه أشجار الحرية، لتصبح الأرض العربية خضراء كنقاء الأطفال، فهو يربط بين الوطن والطفل، بين نقاء الأرض ونقاء الطفولة، حالما بوطن يشبه الأطفال فقط، وهذا ما نراه في قصيدة القارئ الصغير⁽⁶¹⁾:

اسمي كامل
وأبي عامل
وأنا أقرأ
أقرأ أشياء مكتوبة
أقرأ قصصا دون صعوبة
أقرأ أزهار الليمون
أقرأ حبات الزيتون
أقرأ محراث الفلاح

أقرأ ما يحكيه النور ثم يغنيه العصفور
أقرأ أغنية المستقبل تكتبها الأجيال
يكتبها الأطفال والمستقبل حقل بذور

فالشاعر حاول التدرج في تحفيز الخيال لدى الطفل من خلال البداية، بقراءة أشياء مكتوبة، وقراءة القصص من دون صعوبة، وبعدما يتجاوز الطفل هذه المرحلة من القراءة، التي أتقنها، ينتقل الشاعر به إلى المرحلة الثانية، وهي قراءة الأشياء التي تنتمي إلى لغة الصورة أو لغة الطبيعة، ولعل الطفل أقدر على قراءة هذه الأشياء من البالغين، لأنه يعد الطبيعة جزءاً منه، ويتحدث معها كما يتحدث مع البشر، والكائنات الأخرى، كأن الطبيعة كتاب آخر مكتوب بأبجدية مختلفة، يقرأ الطفل خلالها أبجدية الفطرة.

وهنا يحفز الشاعر خيال الطفل «فأزهار الليمون»، و«حبّات الزيتون»، و«محراث الفلاح»، و«النور»، و«أغنية العصفور»، و«أغنية المستقبل»، كلها تشبه الكتاب الذي يقرأ فيه القصص، والدروس، وبالتالي يمكن للطفل أن يؤولها بحرية، ويتفكر بها، ويتأملها، ويمكن ألا يؤولها تأويلات بعيدة، وإنما يكتفي بإيقاعها الذي يتشكل شيئاً فشيئاً في داخله، لتترك ظلالاً من المعنى تتضح مع تقدمه بالعمر، ليصبح الخيال هو الرزاد الذي يثري طاقته، ويحفز التفكير لديه بشكل بعيد، للربط بين المحسوس والمعنوي، بين القراءة والليمون، والزيتون، والنور، «فالتخيل يقوم بدور مهم في عملية التفكير»، أي أن هناك رابطة بين التخيل والتفكير، وهذه العلاقة تتغير وفقاً لمرحلة الطفل أو الراشد⁽⁶²⁾. فهو جزء من نمو الطفل «ويشغل جزءاً كبيراً من نشاطه العقلي منذ السنوات الأولى»⁽⁶³⁾. وهذا ما فعله الشاعر، حيث أفسح للطفل أن يتساءل عن طبيعة العلاقة بين هذه الأشياء، ومن هنا يدرك أن القراءة أوسع من الكتب، وأوسع من النصوص، لأن الطبيعة فيها أشياء كثيرة يمكن تأويلها، وقراءتها، فالطفل يمتلك من الخيال والتصورات ما يتيح له اختبار هذه الطاقة المعنوية للأشياء لأن الطفل يتلقى العالم بحساسية فائقة، حساسية تؤنس كل شيء حوله، سواء بالمحسوس الذي تقع عليه يده، أو بالمعنى ما يقع عليه خياله، أو بصره، فالأحرى بالشاعر أن يكون متفهماً لهذه الطبيعة التي هي جزء من دهشة الحياة، وبالتالي جزء من دهشة الطفل، وهو يواجه الأشياء».

وكما هي القراءة يكون الغناء، حافظاً لتوسيع رؤيا الشاعر، وبالتالي توسيع المعاني في روح الطفل، ما يجعل من فكرة الغناء أفقا واسعا يتيح له التنقل عبر الطاقة الروحية التي تنطوي عليها كلمة الغناء، كأن الغناء هو قسمة بين الكائنات جميعاً، وهو الذي يجعل منها تتواصل، وتتلاقى، وتتجاوز، سواء الكائنات الطبيعية أم الكائنات الإنسانية، لأن الغناء هو الحامل للرؤيا الإنسانية التي يحاول أن يجسدها الشاعر في نشيده، ناقلاً حس الطبيعة إلى حس الطفل، «ومثل السواقي، ومثل الطيور، دعوني أغني»، كأنها دعوة من الأطفال، لأن يفسح العالم للغناء، أي لإيقاع المحبة في ذات الطفولة، وبالتالي في ذات العالم، ليصبح عالماً كما يحلم به الأطفال، يقول الشاعر في قصيدة «الغناء»⁽⁶⁴⁾:

تغني السواقي
تغني الطيور
ومثل السواقي

ومثل الطيور

دعوني أغني

تغني الأزاهير عند الصباح

ومثل الزهور يغني الصباح

وإني أغني...

تغني لي النسمة العابرة

وأحفظ همستها العابرة

وإني أغني...

تهدهدي بالأنشيد ماما

وأغفو سعيدا على صوت ماما

وإني أغني.

وبعد لفظة الغناء المشحونة إيقاعيا بذاتها، ينتقل الشاعر إلى لفظة النور، المشحونة بصريا بذاتها، والتي لها رصيد واسع في معجمه الشعري للأطفال، كما هو شأن الغناء والقراءة، والسواقي والطيور، والعصافير، وبلفظة النور، تأخذ رؤيا الشاعر حالة أكثر انتماء للعالم الإنساني، وحالة أكثر انفتاحا على الآخر، وذلك من خلال علاقة النور بالحب، وكما هو الغناء قسمة بين جميع الكائنات، وكذلك هو النور والحب للجميع، من أجل أن يصبح العالم ربيعا تصنعه السواعد المتساندة، والقلوب المتحابّة، التي يحفها النور، ليشرق في مستقبل أكثر انتماء للطفولة، وأكثر انتماء للمحبة والسلام.

النور	للجميع	الحب	للجميع
من زهرة واحدة	لا يصنع الربيع	يا وحدة السواعد	تساندي
تساندي	تساندي		

غلالنا الخضراء

والخير للعطاء

لا بد أن يكون للجميع⁽⁶⁵⁾

وبالتالي يمكننا إجمال بعض النتائج التي تكشف عن البحث، لنشفعها ببعض الاقتراحات التي تحسّسنا ضرورتها عبر استقراءنا لواقع الأدب والنقد المتصلين بعالم الطفولة.

أما النتائج فهي:

- 1 - إن بلاغة الإيقاع تبدو أكثر حيوية وجاذبية وانسجاما في الشعر الذي يتخذ من عالم الطفولة مدارا له، سواء في ذلك الشعر العمودي القائم على إيقاع البحور الشعرية المطواعة، والخفيفة والسريعة، أو الشعر الحر القائم على إيقاع التفعيلة.
- 2 - إن بلاغة الإيقاع في قصيدة الطفل، تبدو أكثر انفتاحا على مكونات إيقاعية مختلفة كإيقاع الوزن وإيقاع القافية، وإيقاع التشكيل البصري، وإيقاع اللغة، وإيقاع الرؤية والرؤيا.
- 3 - إن التكرار، بكل أنواعه وأشكاله، يسهم في شد الطفل، وتسهيل تلقيه للقصيدة، ويعمل على ترسيخ الفكرة، أو القيمة التربوية والأخلاقية أو التعليمية، في ذهن الطفل.
- 4 - إن إيقاع الرؤية والرؤيا كان منفتحا على رؤيا المستقبل، بعيدا عن تأزمات الواقع انسجاما مع الأهداف التي يتوخاها الشاعر في قصيدة الطفل.
- 5 - المعجم الشعري كان في أغلب الأحيان منسجما مع روح الطفل، ومع الفضاءات الواسعة التي تفرد في روحه رؤيا حاملة، ما يجعل عاملة أكثر جمالا وأكثر إشراقا.

وأما المقترحات فهي:

- 1 - لا بد من وجود منظومة من القيم العربية والإسلامية، تأخذ بعين الاعتبار حاجات الطفل العربي الثقافية والمعرفية والذاتية، بأفق إنساني منطلق من تعميق الحس القومي والديني لديه. وحس تقبل الآخر، والحوار معه، وذلك حتى تصبح الرؤيا في قصائد الأطفال أكثر وضوحا وأكثر انسجاما مع الروح القومية والإنسانية.
- 2 - الدعوة إلى كتابات نقدية موجهة للأطفال، تكون مستجيبة لأدوات الدرس النقدي الحديث، مع تبسيط المصطلحات النقدية، وذلك لتنمية الذوق الجمالي لدى الأطفال، وتأسيس خلفية نقدية لديهم، تؤهلهم للوقوف على جمالية النصوص التي يتلقونها، خاصة في مرحلة الطفولة المتأخرة.
- 3 - إنتاج نصوص تفاعلية للأطفال، توازي الألعاب؛ حيث تقدم المعرفة عبر المتعة والتسلية، ويمكن تصميم ألعاب تعتمد النصوص الشعرية عنصرا أساسيا فيها.
- 4 - توسيع أفق الترجمة إبداعيا ونقديا، وبحثيا، ما يتيح وجود دراسات نقدية مقارنة في أدب الأطفال.
- 5 - يحتاج الشاعر في عصر المعلومات ليس فقط إلى تطوير أدواته، بل إلى تطوير مفاهيمه وأساليبه، وطبيعته تفكيره، وفهمه للطفل الجديد.
- 6 - ضرورة انفتاح قصيدة الطفل على موضوعات أكثر تعقيدا، وتجاوز مرحلة الرومانسية التربوية إلى مرحلة تنسق وما وصل إليه العصر من التطور، وما وصل إليه الطفل من الوعي.

على الرغم من طول «الفترة التي مرت بين الصيحة التي أطلقها سقراط، يوم قال «اعرف نفسك»، والصيحة التي أطلقها روسو يوم قال «اعرفوا الطفولة»، والتي امتدت نحو ألفين ومائة وثمانين سنة، وحتى اليوم لا يزال جهل الإنسان بنفسه وبالطفولة كبيراً، على رغم أن النفس هي شغل الإنسان الشاغل»⁽⁶⁶⁾، ولو ردمنّا الهوية الزمنية بين المقولتين، ندرك ما تنطوي عليه الطفولة من مجهول، وندرك أيضاً الربط بين معرفة النفس ومعرفة الطفل، كربط بين الفطرة الأولى للكائن وبين التشكيل الفطري للطفل، وما ينطوي عليه من غموض ومجهول، وذلك لأن إدراك المعرفة الفطرية أو الكشف عن كنهها ما هو إلا كشف عن النفس في معناها الأوسع، ومن هنا فنحن أمام اختبار للذات، وهي تختبر وجودها في مرحلة السؤال مرحلة الطفولة.

فالطفل ذلك المجهول، وسيبقى، وما نحاوله سواء بالفلسفة وتكهنتها، والعلم واكتشافاته، والإبداع وابتكاراته، ما هو إلا اختبار لأدواتنا المعرفية المتاحة في معرفة أنفسنا والطفل الكامن فيها، لأننا لن نعرف أنفسنا ما لم نعرف أو ندرك السبيل إلى معرفة الطفولة التي هي فطرتنا الغامضة.

الهوامش

- 1 مبارك. د. محمد رضا، نظرية التلقي والأسلوبية .. منهاج التقابل الدلالي والصوتي، مجلة عالم الفكر، العدد 1، المجلد 33، سبتمبر، 2004، الكويت ص70.
- 2 المرجع السابق نفسه، ص72.
- 3 وهذا ما لاحظناه في مقدمات دواوين الشاعر للأطفال، حيث كان يكتب المقدمة النقدية متوجها بها إلى الأطفال بلغتهم وعوالمهم ورؤاهم.
- 4 العيسى. سليمان، كلمات خضر للأطفال، وزارة الثقافة، دمشق، 2005، المقدمة من ص7 - 15، ومؤرخة عام م 1978.
- 5 يحيوي. راوية، شعر أدونيس، البنية الدلالية، اتحاد الكتاب العرب، 2008، ص267.
- 6 عياد. د. شكري، موسيقى الشعر العربي، مشروع تأصيل، دار المعرفة، القاهرة، 1978، ص93.
- 7 أبو ديب. كمال، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية - بيروت، ط1، 1987، ص52.
- 8 إسماعيل. د. عز الدين، الأسس الجمالية في النقد العربي، ط1، دار الفكر العربي، مصر، 1992، ص125.
- 9 المرجع السابق نفسه، ص267.
- 10 أبو هيف. عبدالله، أدب الأطفال، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1983، ص31.
- 11 المرجع السابق نفسه، ص68.
- 12 كاثرين بيلسي، الممارسة النقدية، ترجمة: سعيد الغامبي، منشورات دار المدى للثقافة والنشر، سورية، دمشق، 2001، ص80.
- 13 المرجع السابق نفسه، ص82.
- 14 ناصف. د. مصطفى، اللغة والتفسير والتواصل، عالم المعرفة، الكويت، العدد 193، 1995، ص132.
- 15 المرجع السابق نفسه، ص41.
- 16 العيسى. سليمان، كلمات خضر، مرجع سابق، ص34.
- 17 المرجع السابق نفسه، ص133.
- 18 المرجع السابق نفسه، ص245.
- 19 المرجع السابق نفسه، ص539.
- 20 بدوي. محمد مصطفى، كولردج، نوابغ الفكر الغربي، ط2، دار المعارف، القاهرة، 1988، ص99 و100.
- 21 الصفدي. بيان، شعر الأطفال في الوطن العربي، وزارة الثقافة، سورية، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، ص368.
- 22 المرجع السابق نفسه، ص311.
- 23 العيسى. سليمان، كلمات خضر، ص22.
- 24 المرجع السابق نفسه، ص103.
- 25 المرجع السابق نفسه، ص44.
- 26 المرجع السابق نفسه، ص441.
- 27 المرجع السابق نفسه، ص242.
- 28 المرجع السابق نفسه، ص311.
- 29 نادر. موفق، عصفور الثلج، اتحاد الكتاب العرب. دمشق 1998، ص17.
- 30 شعر الأطفال في الوطن العربي، مرجع سابق، ص330.
- 31 المرجع السابق نفسه، ص268.

- 32 المرجع السابق نفسه، ص295.
- 33 العيسى. سليمان، كلمات خضر، مرجع سابق، ص25.
- 34 العيسى. سليمان، مازالوا الواحة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1985، ص141.
- 35 شعر الأطفال في الوطن العربي، مرجع سابق، ص192.
- 36 المرجع السابق نفسه، ص192.
- 37 المرجع السابق نفسه، ص211.
- 38 المرجع السابق نفسه، ص211.
- 39 مازالوا الواحة، مرجع سابق، ص145.
- 40 المرجع السابق نفسه، العدد 174، 2007، <http://www.alarabimag.com/little/Article.asp?ART=1786&ID=107>
- 41 قصائد الأطفال في سورية، مرجع سابق، ص271.
- 42 المرجع السابق نفسه، ص261.
- 43 العيسى. سليمان، كلمات خضر، مرجع سابق، ص41.
- 44 شعر الأطفال في الوطن العربي، مرجع سابق، ص423.
- 45 المرجع السابق نفسه، ص592.
- 46 الضبع. د. محمود، أدب الأطفال بين التراث والمعلوماتية، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، 2009، ص199.
- 47 شعر الأطفال في الوطن العربي، مرجع سابق، ص512.
- 48 المرجع السابق نفسه، ص589.
- 49 المرجع السابق نفسه، ص231.
- 50 المرجع السابق نفسه، ص331.
- 51 عروي. د. محمد إقبال، مفاهيم هيكلية في نظرية التلقي، مجلة عالم الفكر، العدد 3، المجلد 37، يناير - مارس، الكويت، 2009.
- 52 محمد عدنان. د. عزيز، حدود الانفتاح الدلالي في قراءة النص الأدبي، مجلة عالم الفكر، العدد 3، المجلد 37، يناير - مارس، الكويت، 2009.
- 53 عبيد . د. محمد صابر، صوت الشاعر الحديث، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2007، ص7.
- 54 عروي. د. محمد إقبال، مفاهيم هيكلية في نظرية التلقي، مرجع سابق.
- 55 عصفور الثلج، مرجع سابق، ص9.
- 56 شعر الأطفال في الوطن العربي، مرجع سابق، ص383.
- 57 المرجع السابق نفسه، ص334.
- 58 كلمات خضر، مرجع سابق، ص24.
- 59 أدب الأطفال بين المعلوماتية والتراث، مرجع سابق، ص107.
- 60 ما زالوا الواحة، مرجع سابق، ص121.
- 61 كلمات خضر، مرجع سابق، ص47.
- 62 ثقافة الأطفال، مرجع سابق، ص78.
- 63 المرجع السابق نفسه، ص80.
- 64 العيسى. سليمان، كلمات خضر، مرجع سابق، ص28.
- 65 العيسى. سليمان، ديوان الأطفال، كتاب في جريدة، العدد 84، 3/ أغسطس، 2005.
- 66 ثقافة الأطفال، مرجع سابق.

منزلة الكلمة الشعرية في مجموعة «أقول لكم» لصالح عبدالصبور

د. سيف الدين بنزید *

مثل التناص الديني آلية مهمة من آليات الكتابة الشعرية العربية المعاصرة، حيث عمد كثير من الشعراء - في القرن الماضي - إلى محاورة الكتب السماوية من أجل غايات فنية ودلالية تزيد نوصهم عمقا وجمالية، غير أننا نجد كذلك في الأدب العربي القديم - وفي الجاهلي منه على وجه التحديد - بعض الشعراء الذين حاوروا بدورهم النصوص المقدسة لامتلاكهم ثقافة دينية كعدي بن زيد⁽¹⁾ الذي حاكى، بتفصيل ودقة في إحدى قصائده، ما جاء في سفر التكوين⁽²⁾؛ فالعرب في جاهليتهم لم يكونوا في معزل عن الثقافات والديانات الأخرى، كما لم يكن جل شعرائهم كفارا وعابدي أصنام، بل كان فيهم النصارى، من دون أن يعكس ذلك بالضرورة محاكاة قصائدهم لما ورد في الأناجيل. ومع ظهور الإسلام في شبه الجزيرة العربية فقدّ الشعراء كثيرا من توهجه، ثم عادَ يسترجع مكانته التي افتكها منه النص القرآني بعد أن أدرك الشعراء القيمة الفنية المبتوثة في كتابهم المقدس - وقد جُمعت سُوْرُهُ ودُونت في المصاحف - فعادوا إليه يقتبسون منه ويحاكون آياته⁽³⁾، وتضاءل اهتمامهم بنصوص النصارى غير المعربة لصعوبة التواصل معها من ناحية، ولضغوط الدين الجديد المسلطة عليهم من ناحية ثانية.

ولقد كان لأعلام الرومانطيقية الأوروبيين في القرن الثامن عشر فضل إحياء تمثّل محتوى الكتاب المقدس الحافل بالصور والأمثال والرؤى، ولم تتفتح القصيدة العربية على هذا المنهل الرمزي الذي كان له أبعد الأثر على فنيّتها بشكل لافت للانتباه إلا مع أدباء المهجر، أمثال جبران ونعيمة وأبي شبكة. ونظرا إلى شدة تأثر جبران بهذا الينبوع الرمزي كان الكتاب الوحيد الذي اصطحبه من أمريكا إلى لبنان، يوم عاد ليدرس في معهد «الحكمة» هو كتاب «سفر الأناجيل»⁽⁴⁾. ولقد كان استيعاب هذه المادة التراثية وتوظيفها أدبيا متفاوتا لاختلاف قراءاتها واختلاف المسالك التي أوصلت الشعراء إليها.

ولقد تعرف الشاعر صالح عبدالصبور⁽⁵⁾، بدوره، على هذا المعين الثقافي الإنساني، من خلال كتابات قائد رحلته طوال سنوات المراهقة الأولى جبران خليل جبران، ومن خلال أشعار بودلير (1821 - 1867)، وإليوت (1819 - 1880)، ومؤلفات نيتشه، وانعكس تأثره بهذه الكتابات على أدبه؛ فاستمت بعض قصائده بإحياءات دينية منفتحة على الكتاب المقدس.

لكن للأسف لم يحظ البحث في علاقة أشعار عبدالصبور بنصوص الديانتين اليهودية والمسيحية باهتمام دارسي الأدب، بل إن أغلب ما نظفر به حول هذا الشاعر وفنه كتب تناولت حياته بالتوثيق وبعض خصائص فنه بالنقد⁽⁶⁾، وقد دفعتنا هذه الدواعي إلى خوض هذا المبحث الطريف⁽⁷⁾، فاخترنا التوقف عند مجموعته الثانية «أقول لكم» الصادرة أول مرة سنة 1961 لغاية تبين «منزلة الكلمة الشعرية» فيها، وهذا هو مدار بحثنا، وككل بحث لا بد من وجود بعض الصعوبات، ولعل الهاجس الوحيد الذي رافقنا طوال مغامرتنا هو الخوف من القراءة المتعسفة للنصوص وتحميلها ما لا تطيق حمله؛ فينحرف التأويل عن مساره، وتتخذ القصائد دلالات خاطئة ربما رأى البعض أن فيها مساسا من المقدس.

ولقد ارتأينا أن نضع القارئ داخل الإطار العام لموضوع البحث، من خلال مدخل تمهيدي تناولنا فيه تعريف الكلمة لغويا، والنظر في تاريخيتها انطلاقا من الكتب المقدسة، وتحديد علاقتها بالسحر، ومن ثمة بالشعر. ولقد اخترنا أن نقسم دراستنا إلى خمسة عناصر: رصدنا في العنصر الأول إichائية عنوان المجموعة الشعرية، وضبطنا في الثاني أشكال التناس مع الكتاب المقدس لتمثّل التوظيف الديني وأهم الرموز المستعملة، وخصصنا العنصرين الثالث والرابع للبحث في رمزيّتي «الكلمة» والمسيح معجما صورا وإيقاعا، أما العنصر الخامس والأخير فكان لاستنتاج دور هذين الرمزين في الكشف عن رؤيا الشاعر.

ما الكلمة الشعرية؟

تدل «الكلمة» في معناها المتداول عند عامة الناس على معنى مفرد متفق عليه، وتُعرف لغويا عند ابن منظور بقوله «تقع على لفظة مؤلفة من جماعة حروف ذات معنى، وتقع على قصيدة بكاملها وخطبة بأسرها».

وما يمكن الخروج به من هذا التعريف، إذا استثنينا الجانب المجازي فيه، هو سجن «الكلمة» داخل قيد الدلالة الواحدة. وقد ذكر الأستراباذي أن «اشتقاق الكلمة والكلام من الكلّم وهو الجرج لتأثيرهما في

النفس»⁽⁸⁾، ثم عقب بقوله: «وهو اشتقاق بعيد»، وبقطع النظر عن مدى صحة هذا «التأصيل اللغوي» فإن الطريف فيه هو ربط الكلمة بالإحساس، وجعلها أداة تعبيرية يستعملها المتلفظ لبلوغ جوانب موهلة في أعماق نفس المتلقي. ويُعدّ الكلام - عكس اللغة - ظاهرةً فرديةً فهو الجانب الذاتي والاستعمال الشخصي للناطق باللغة، كما يتميز عن الكتابة التي تُعتبر معرفة جامدة مُحنطة بدنياميكيته، فهو إذن معرفة حية. وتؤكد الدراسات اللغوية الموضوعية «أسبقية ظهور الكلام على الكتابة»⁽⁹⁾، يقول عز الدين إسماعيل: «قد عرف الإنسان العالم أو حاول أن يعرفه لأول مرة يوم أن عرف اللغة»⁽¹⁰⁾، فالكلمة إنما وضعت في الأصل بين البشر حتى «يعبر كل إنسان عما في نفسه من المعاني لغيره من الناس عند الخطاب والسؤال»⁽¹¹⁾.

وهذا يعني أن خلق الكلمة مصاحبٌ لخلق الإنسان، ولو أردنا قصي تاريخية نشأة الكلمة، كما ورد في الكتب المقدسة، فإننا نجد في التوراة ما يلي: «وكان الرب الإله قد جبَل من التراب كل وحوش البرية وطيور الفضاء وأحضرها إلى آدم ليرى بأي أسماء يدعوها، فصار كل اسم أطلقه آدم على كل مخلوق حي اسماً له. وهكذا أطلق آدم أسماء على كل الطيور والحيوانات والبهائم»⁽¹²⁾، ونجد في القرآن قوله عز وجل: ﴿وَعَلَّمَ آدَمَ الْأَسْمَاءَ كُلَّهَا﴾⁽¹³⁾، وهكذا اكتست الكلمة المنطوقة طابع القداسة؛ حتى أننا نجد المسيحية تتمثل «الكلمة» واسطة بين عالم الرب وعالم المخلوقات من خلال وصايا يسوع النبي، فلقد افتُتح إنجيل يوحنا بالقول التالي: «في البدء كان الكلمة والكلمة كان مع الله وكان الكلمة هو الله»⁽¹⁴⁾؛ والبدء بالكلام عن الكلمة في هذا الإنجيل الذي تغلب عليه فكرة الفلسفة يُبرز معجزة المسيح الكبرى المتمثلة في خضوع الناس للكلمة بالقلوب والإحساس، وقد ذكر الله في القرآن أنه: ﴿إِذَا قُضِيَ أَمْرًا فَإِنَّمَا يَقُولُ لَهُ كُنْ فَيَكُونُ﴾⁽¹⁵⁾، لذلك فإنه يتحتم علينا الجزم بأن الشاعر - إذ يسمي الأشياء - قادر على بناء مملكته اللغوية الخاصة والانتقال بالألفاظ المألوفة إلى مستوى الرموز، أي أنه قادر على «الخلق».

ولقد ارتبطت الكلمات بالسحر منذ القديم؛ إذ كان المعوزون يستعملونها لكتابة الحروز التي يحملها الأشخاص توائم تحميهم من المرض والخطر والعين. ولم تكن هذه الكلمات التي تؤدي دوراً سحرياً عادية لأنها ثارت على دلالاتها المعجمية المعروفة عند العامة. وقد ذهب كارل بروكلمان، في فصله «أولية الشعر»، إلى القول بأن الهجاء «كان في يد الشاعر سحراً يقصد به تعطيل قوى الخصم»⁽¹⁶⁾، وأن «غاية الرثاء الأصلية أيضاً هي السحر»⁽¹⁷⁾. إذن فالإنسان «لم يعرف السحر إلا يوم أدرك قوة الكلمة، ولم يعرف الشعر إلا يوم أدرك قوة السحر»⁽¹⁸⁾. وهكذا نستشف أن «الكلمة الشعرية» تتجاوز أداء المعنى إلى الترميز والإيهام. وقد تفتن الفيلسوف ابن رشد الحفيد (520هـ/ 1126م - 595هـ/ 1198م) إلى المنزلة التي يتمتع بها «القول الشعري»، فأشار بوضوح إلى أن هذا النوع من الكلام «يكون مختلفاً، أي مغيراً عن القول الحقيقي»⁽¹⁹⁾. لذلك ليس من الاعباطي أن يقول القدامى: «إن من البيان لسحراً»، فاللغة والسحر والشعر «ظواهر مترادفة في حياة الإنسان ومتساندة»⁽²⁰⁾.

وفي كتابه «لحظة المكاشفة الشعرية إطلالة على مدار الرعب» يتساءل اليوسفي: «من أين ينحدر الحدث الشعري؟»، ثم يجيب: «إنه مجرد كلام. ولكنه نوع من الكلام متفرد. في رحابه، تقضي الكلمة على اغترابها عن

ذاتها، فتكف عن كونها أداة تستمد ماهيتها من مدى تحقيقها وظيفتي «الإبانة والإفهام» بالمعنى النفعي اجتماعيا، وتستعيد ماهيتها من جديد، أي تتحول إلى كيان يطفح بالحياة ويقول ذاته»⁽²¹⁾، أما جون كوهين فيرى أن الكلمة الشعرية تغير شكل المعنى و«تعبّر عن الحياء إلى التكثيف»⁽²²⁾، وأن القصيدة لون «من اللعب بالكلمات»⁽²³⁾، وهو ما ذهب إليه هيدجر (1889 - 1976) في تعريفه للشعر بأنه: «انشغال متواضع ولعب بالكلمات (...) إنه استحضار للآلهة وذكر للأشياء بكيونيتها وتأسيس للكينونة بالقول والكلمة/ إنه باختصار أساس تاريخ الإنسان نفسه (...); لذلك كله كان الشاعر الحقيقي هو من يؤدي دور الوسيط بين الآلهة والبشر؛ فيتلقى الأوامر القادمة من عالم الخلود ويقدمها للفنانين»⁽²⁴⁾، ونفهم من كلام هيدجر أن الشاعر عندما ينتج تسمياته الخاصة لحظة إنشاء نصه ينتحل صفة النبوءة⁽²⁵⁾.

أما فريدريك هولدرلين (1770 - 1843) الشاعر الألماني الذي شغلت أشعاره كثيرا الهاجس الفكري لمواطنه الفيلسوف الناقد هيدجر، منذ الثلاثينيات من القرن الماضي، ف «يعرف جوهر الشعر من حيث هو تسمية، ويعتبر الكلام أخطر ملكة مُنحها الإنسان؛ إذ به تكون التسمية؛ لأن كينونة الإنسان في نظريته الشعرية تتأسس في الكلام»⁽²⁶⁾.

وقد طرحت قصيدة هولدرلين المُعنونة بـ «خبز وخمر» سؤالا مهما جدا وقف عنده هيدجر بتمعن، وهو: «لماذا الشعراء في زمن الضيق؟»⁽²⁷⁾.

وانطلاقا من هذا السؤال توصل الناقد الألماني إلى مجموعة من النتائج أهمها أنه يجب على هؤلاء الشعراء بصراحة «أن يقولوا جوهر الشعر»⁽²⁸⁾ في صياغاتهم الإبداعية؛ لأن الكلمة هي التي تنقل آثار المقدس، وهي التي «تُكسب الإنسان إنسانيته»⁽²⁹⁾، وهي التي «تمكن الشاعر من الانفتاح الأنطولوجي على الكون»⁽³⁰⁾ ليُلقي آراءه ويمرر فلسفته في الوجود، كما استنتج هيدجر أن الشاعر يمتاز على الإنسان العادي بقدرته على التسمية وتغيير السائد، وأن الوصول إلى الكلمة ناتج عن تجربة الضيق، وأن «عصر الشاعر لا يأتي إلا عندما يسمع كل الناس صوته»⁽³¹⁾.

كل هذا يدفعنا إلى الإقرار بأن الرؤيا الشعرية قريبة من منطق النبوءة، مما يجعل القصيدة تحلق على عوالم البداية والخلود لتولد في الكلمة فلا تموت، ويجعلنا نرى عملية التسمية فعلا من أفعال الخلق موافقين هيدجر في تعريفه اللغة الصحيحة بكونها: «تلك التي ينطق بها الشاعر بكلامه الحافل»⁽³²⁾.

وقد أحس الشاعر صلاح عبدالصبور (1931 - 1981) بالعلاقة التي تربط بين النبي والفيلسوف والفنان، فنعتهم في كتابه «حياتي في الشعر» بأنهم «أصوات شرعية، وشرعيتها تشمل كل ألوان الحياة الإنسانية بغية تنظيمها وتخليصها من فوضاها وتنافرها»⁽³³⁾. وإذا اقتنعنا بكون المسيح «بذل ثمنا جليلا لكلماته»⁽³⁴⁾ عندما أقدم - وفق ما جاء في الكتاب المقدس - بأمر من الرب على التضحية بنفسه فإن «الكلمة الشاعرة»⁽³⁵⁾ تصبح بدورها حاملة لمعنى الخلاص القائم على جدلية الموت والحياة.

ولقد أثار عالم «الكلمة الشعرية»، بما يحمله من غموض وحيرة ومعاناة في البحث الدائم عن تسميات الوجود، غرائز عبدالصبور الطامحة إلى التجديد الرافضة للهياكل اللغوية الجامدة والألفاظ العريقة وقوانين

الخطاب المتكلسة، فارتسم ذلك في فنه وكتابات، ويمكن أن نورد على سبيل الذكر لا الحصر مسرحيته «مأساة الحلاج 1969» التي رسم فيها صورة لهذا الشاعر المتصوف تشبه إلى حد ما صورة المسيح؛ لكونهما اتخذوا من «الكلمة» السيف الذي سيقتلها. وعمله النثري «وتبقى الكلمة» ومجموعته الشعرية الثانية الصادرة لأول مرة سنة 1961، والتي ستكون مدار بحثنا «أقول لكم»...

إيحائية العنوان «أقول لكم»

أطلقت العديد من التسميات على «العنوان»، فهو «نص محيط» (Péritexte) ⁽³⁶⁾، و«عتبة» (seuil) من عتبات النص الأدبي ⁽³⁷⁾، و«بهو» (vestibule) تدلف منه إلى عمق العمل الفني ⁽³⁸⁾... والجامع بين هذه المصطلحات هو التمهيد للدخول إلى عالم الكلمات؛ فالعنوان إذن هو بمنزلة الممهّد أو القادح أو النص الصغير الافتتاحي الذي يحيلنا على مضمون التجربة الإبداعية وأبعادها الرمزية قبل ولوج النص الكبير. ولقد اختار عبد الصبور، كما في مجموعته الأولى «الناس في بلاد» (1957)، أن يكون العنوان الرئيسي لمجموعته الثانية «أقول لكم» منتخباً من بين عتبات القصائد الداخلية، وهذه الطريقة درج عليها كثير من شعراء التفعيلة في عصره. ويقوم العنوان «أقول لكم» نحويًا على فعل مضارع مسند إلى ضمير المتكلم/ الشاعر موجهاً إلى مخاطبين، لكن لئن حضر المفعول به الثاني في الضمير المتصل «كُم»، فإن المفعول به الأول غائب، ولمعرفته لا بد أن نستدعي الدلالة القدسية المرتبطة بالعنوان، ونستحضر جملة السيد المسيح الغائبة التي يستهل بها وصاياه وتعاليمه لتلاميذه: «الحق أقول لكم».

ومن خلال هذه المرجعية الدينية يتبين لنا أن الشاعر يتبنى إضافة إلى تبني كلام المسيح رسالة قوامها القدرة على التنبؤ والبوح بالحق وإصلاح العالم.

وفي كتابه النقدي الحامل لآراء ناضجة وموضوعية حول مفهوم الإبداع «حياتي في الشعر» يقر عبد الصبور بأن الدين والفلسفة والفن «ثلاثة طرق من الاجتهاد تحاول أن تمد بصرها في إنسانية الإنسان لتساعده على تجاوز ذاته كي يستطيع أن يعطي حياته معنى» ⁽³⁹⁾. هكذا تكون القصائد التي تتضمنها مجموعة «أقول لكم» بمنزلة نقل الحقيقة إلى الناس عن طريق صوت الشاعر الواعي بوجوده وذاته، ذلك الصوت المميز الذي يسمي الأشياء والأحاسيس بطريقة كالسحر.

أشكال التناص مع الكتاب المقدس في مجموعة «أقول لكم»

تحيل العديد من النصوص الشعرية الحديثة إلى مدلولات خطابية مغايرة بكيفية تجعلنا نعثر بداخلها على بعض الخطابات الأخرى، ولقد سُمي هذا التفاعل بين النصوص بالتناص Intertextualité ⁽⁴⁰⁾، وهو مصطلح اقترن باسم الباحثة البلغارية جوليا كريستيفا ⁽⁴¹⁾، ونجد أشكالاً متنوعة من العلاقات القائمة بين النصوص، كالتناص، وهو أوضحها، حيث تدل علامات الإحالة فيه معجماً وتركيباً على تضمين نص داخل آخر من دون محاكاة له، وينقسم إلى ثلاثة أنواع هي الشاهد الأدبي citation، والطمس المرجعي plagiat، والتلميح

Allusion، والنصية الواصفة Métatextualité، وهي العلاقة الملقبة عادة بالتعليق، والتي تصل نصا بآخر يتحدث عنه من دون استدعائه، وغالبا ما تتخذ هذه العلاقة طابعا نقديا والنصية الموازية paratextualité، وهي تشمل العلاقة بين النص وعنوانه أو تصديره أو تذييله أو مقدمته أو هامشه... والتوالد النصي Hypertextualité، وهو علاقة تقوم على أساس الاشتقاق والتحويل تجمع نصا لاحقا مع نص أصل، وهذه الأشكال الأربعة اقترضاها من تصنيف جيرارد جينيت الخماسي للتفاعل النصي⁽⁴²⁾، وليس هذا التفاعل «مجرد عملية لغوية مجانية بل له وظائف متعددة تختلف أهمية وتأثيرا وفق مواقف المتناص ومقاصده»⁽⁴³⁾. ولقد أفاد عبدالصبور من الكتاب المقدس، فاتخذ من التناص الديني شكلا ورؤيا وسيلة لإقرار غاية شعرية في مجموعة «أقول لكم»، وسنتبين ذلك من خلال بعض الأمثلة.

1 - التناص الصريح

في المقطع الرابع «الكلمات» من قصيدة «أقول لكم»، وهي القصيدة الأخيرة في المجموعة، يُدمج عبدالصبور أول آية من إنجيل يوحنا في كلامه الشعري إدماجا بنيويا حتى غدت الآية في تفاعلها مع السياق جزءا من جسد القصيدة، يقول «الوافر»:

«ألم يَرَوْوا لكم في السفر أن البدء يوما كان...»

- جَلْ جلالُها - الكلمة»⁽⁴⁴⁾.

ويبدو هذا التناص أقرب إلى الشاهد الأدبي، وذلك لإحالة الشاعر على مصدر الاقتباس وهو «السفر» الذي منه المقولة الدينية: «في البدء كان الكلمة».

2 - التلميح

من مُسمى هذا الشكل التناصي يتراءى لنا أن استخراج أمثلة ليس بالأمر الهين، فالتلميحات هي بمنزلة الومضات الخاطفة تستحضر المتناص الديني، من دون أن تشير إليه بصفة صريحة. وسنكتفي بمثالين اثنين، يقول عبدالصبور: «وقفت أمامكم بالسوق كي أحيأ، وأحييكم»⁽⁴⁵⁾، وبما أن الإحياء من معجزات النبي يسوع؛ إذ أقام لعازر بعد موته (يوحنا، 11 / 1 - 54)، وأحيى ابن أرملة في مدينة نايين (لوقا، 11 / 7 - 18)... فإن هذا السطر الشعري يستحضر ضمينا صورة المسيح صاحب المعجزات.

ويمكن تبين المثال الثاني من خلال الجدول التالي:

مقطع «من أنا» ص 55 - 58: من قصيدة «أقول لكم».	
المتن الشعري	العهد الجديد
«وراء الكلمة المهموسة الترجيع (قلب عاش، وإنسان أحب، ووجه غانية) [1]، (وكأس مر وحفنة بر) [46] 2]»	[1]: «وكان لها أخت اسمها مريم، جلست عند قدمي يسوع تسمع كلمته» (لوقا: 10 / 39).
«وسعي في فجاج الأرض» [3] يا أصحاب» ص 55 - 56	[2]: «أخذ يسوع رغيفا وبارك وكسر وأعطاهم قائلا: «خذوا هذا هو جسدي». ثم أخذ الكأس، وشكر، وأعطاهم، فشرَبوا منها كلهم، وقال لهم: «هذا هو دمي الذي للعهد الجديد والذي يُسفك من أجل كثيرين». (مرقس: 14 / 22 - 23 - 24)، راجع كذلك «عشاء الرب (متى: 26 / 26 - 27 - 28) و(لوقا: 22 / 19 - 20).
	[3]: «وأما ابن الإنسان فليس له مكان يسند إليه رأسه» (لوقا: 9 / 57). راجع كذلك (متى: 8 / 20).

وبعد النظر في هذا الجدول نجد أنفسنا إزاء رمزية المسيح مرة أخرى، لكن في بعديها «الآبولوني»⁽⁴⁷⁾ و«الديونيزوسي»⁽⁴⁸⁾. ف وراء الكلمة المهموسة الترجيع يختفي القلب والحب ووجه غانية⁽⁴⁹⁾ هي مريم المجدلية التي أحبها النبي المخلص أكثر من كل النساء الأخريات، ويختفي التبشير بملكوت السماء المتمثل في التضحية من أجل إنقاذ الخاطئين من العذاب بتقديم الجسد خبزا لهم والدم كأسا مرا يحتسونه ويختفي كذلك الدور التعليمي الناتج عن نشر كلمة الله بانتقال يسوع بين الفجاج.

3 - النصية الموازية

أطلق عبد الصبور على المقطع الأول من قصيدة «أقول لكم» عنوان «مَن أنا»، ولا يبدو ظاهريا أن مرجعية دينية تكمن وراء هذا السؤال إلا إذا قرأنا المتن الشعري بتمعن. فهذا العنوان على الرغم بساطة تركيبه واختزاله يُعد «بذرة أولى تتناسل منها الكتابة»⁽⁵⁰⁾، فإذا وقع ربطه بالنص يصبح كثيف الدلالة من خلال إحالته إلى شخصية المسيح، وتحديدًا إلى قولته للحواريين: «وأنتم من تقولون إني أنا؟»⁽⁵¹⁾، فليس اعتباطيا أن يعنون الشاعر «فاتحة» القصيدة الأخيرة بهذا السؤال لأنه أيقن أن الأسماء القديمة فقدت توهجها وبريقها، ولم تعد لها فاعلية لتسمية الوجود، وأن عليه اكتشاف ذاته من جديد والبحث عن ملامح أخرى للشعر.

4 - التوالد النصي

يجعل التوالد النص الغائب مفارقا أحيانا لسياقه الأصلي ليصبح في الآن ذاته لبنة مغايرة ومولدة لإنتاجية جديدة داخل المتن الشعري. ولقد اتخذ عبد الصبور من هذه الآلية وسيلة لإقرار رؤاه، ففي مقطع القديس استلهم نداء يسوع: «تعالوا إلي يا جميع المتعبين تحت الأحمال الثقيلة وأنا أريحكم»⁽⁵²⁾، وأنشأ اتحادا كليا بين هذا النداء وذاته أفضى به إلى استعارة لسان المسيح وقول الكلام الآتي بأسلوبه:

«إلي، إلي، يا غرباء، يا فقراء، يا مرضى

كسيري القلب والأعضاء، قد أنزلت مائدتي

إلي، إلي»⁽⁵³⁾.

وهنا نلاحظ كيف تولدت عن جميع المتعبين تحت الأحمال الثقيلة ثلاث فئات الجامع بينها هو الشقاء والتعب وكيف تولد عن الإراحة إنزال المائدة. ويواصل عبد الصبور تحويله للنص الإنجيلي فربط صورة إنزال المائدة المقتبسة من النص القرآني⁽⁵⁴⁾ - على الرغم من اختلاف السياق - بعشاء الرب/ عشاء الفصح الروحي مغيرا رغيف الخبز بـ «كسرة من حكمة الأجيال»، وكأس الخمر بـ «طيش زماننا الممراح» مبقيا على فعلين يحيلان على المرجعية المسيحية هما «نكسر» و«نشكر» لكن مبدلا ترتيبهما إذ يرد الشكر/ المباركة في الأناجيل⁽⁵⁵⁾ مقدما على فعل التكسير. ومن هنا نفهم أن الخلاص متوقف على هذا القديس الذي يدعو الناس إلى المجيء إليه لالتهام تعاليمه، وهو لا يُعد إلا صورة من صور المسيح الذي لا يشير إلى تتبع طريق لإيجاد الراحة؛ لأنه هو نفسه الطريق، يقول: «أنا هو الطريق والحق والحياة» (يو: 14/6).

وفي المقطع ذاته نظفر بتوالد آخر مرجعيته هذه المرة توراتية، فلقد أخذ عبدالصبور الآية الثانية من الإصحاح الثاني لسفر التكوين: «وفي اليوم السابع أتم الله عمله الذي قام به، فاستراح فيه من جميع ما عمله»، وأضاف تغييرا دلاليا على المعنى، وذلك بقوله: «وأن الله قد خلق الأنام، ونام»⁽⁵⁶⁾.

ويبدو جليا هنا أن الشاعر لا يعلق⁽⁵⁷⁾، بل يضيف إلى الموروث الديني دلالة جديدة في تصور كاريكاتيري يوحى بجراحة على محاورة المقدس وقدرة على توظيف رموزه. وليس الهدف من وراء هذا العرض تمثّل تأثر عبدالصبور بالكتاب المقدس فقط، بل كان تبيّن كيفية هذا التأثير لما في ذلك من إفادة في دراستنا لمنزلة الكلمة الشعرية داخل مجموعة «أقول لكم»؛ فضبطنا أربعة أشكال من التناس مثلناها بنماذج دقيقة محللة كشف أغلبها عن حضور قوي لرمزيّتي الكلمة والمسيح. وسنحاول إبراز هاتين البورتين بعد ضبط مواطن تمرّكزهما، ومن ثمة تقصي العلاقة الجدلية القائمة بينهما.

رمزية «الكلمة» معجما، صورا وإيقاعا في مجموعة «أقول لكم». «الفنان يقول كلمته».

صلاح عبدالصبور «حياتي في الشعر».

لم تعد الكلمة في الشعر «مجرد لفظ له جرس وموسيقى، بل صارت موقفا وجوديا له أبعاده ومغزاه»⁽⁵⁸⁾، وقد وعى الشعراء المعاصرون منزلة الكلمة كقوة مغيرة قادرة أن «تفرض علينا طريقتها في الوجود»⁽⁵⁹⁾، وتنتقلنا من الأوراق إلى الحياة على حد تعبير تسارا. وإيمانه الشديد بكون الكلمة وسيلة ناجعة في إصلاح الكون طلب الشاعر الإنجليزي صامويل تيلر كولردج (1772 – 1834) سنة 1800 من جودوين في رسالة أن يؤلف كتابا حول سلطة الكلمات وحول التطورات التي سمحت للأحاسيس الإنسانية بمصاهرتها، ويبدو أثر هذه الرسالة جليا في المنحى النقدي الذي اتبعه الباحث الكندي نورثروب فراي في كتابه الثاني حول علاقة الأدب بالكتاب المقدس، والذي يُعد تمتة لما بدأه في مؤلفه السابق الصادر سنة 1984 «Le Grand Code» وتداركا لبعض نقائصه، لذلك ليس من وليد المصادفة أن يحمل كتابه الجديد عنوان «LA PAROLE SOUVERAINE» «الكلمة الفعالة»، ويضم تصديرا⁽⁶⁰⁾ مقتطفا من قول كولردج.

وإذا أردنا التمييز بين «الكلمة الشعرية» و«الكلمة في استعمالها العام» وجدنا أن الناس العاديين يتفوهون بكلام يتناقل أفكارا مشتركة تلمس الحقيقة الوجودية، على الرغم من أن الوجود هو «المعطى الأول للإنسان»⁽⁶¹⁾ ووجدنا في المقابل أن الشاعر «لا يعرض آراء ولكنه يعرض رؤية»⁽⁶²⁾ فهو يخلق كلاما مميزا الهدف منه تبليغ قدر من الحقيقة الإنسانية إلى الآخرين. ويعرف عبدالصبور الشعر بكونه «صوتَ إنسان يتكلم مستعينا بمختلف القيم الفنية لكي يكون أصفى وأنقى من صوت غيره من الناس» وليس المقصود من الصوت هنا المفهوم المادي المناقض للصمت، بل هو الكلمة الفعالة التي تتجاوز أداء المعنى إلى الإحياء والتميز.

وتتخذ «الكلمة» في مجموعة «أقول لكم» مرادفات عدة، فهي «الحرف»⁽⁶³⁾ والصوت والمعنى والقصيدة والأغنية، كما ترتبط بها أفعال متنوعة، فهي تلفظ وتُحكي وتُغرد وتُسمَع للآخرين... ولكي يتسنى لنا إبراز تجليات «رمزية الكلمة» داخل المجموعة الشعرية ارتأينا أن نضبط مواطن تتركز هذه الرمزية وفق كثافة الحضور المعجمي».

1 - مواطن تتركز «رمزية الكلمة»

حتى لا يكون التحليل عشوائياً والنتائج اعتباطية، قررنا القيام بعملية إحصائية تكشف بوضوح أهم المواطن التي تتغلغل فيها رمزية الكلمة، كما ستبين الجداول أسفله:

قصيدة «الألفاظ» ص 18 - 20
اللفظ: ص 18/ص 19 (*3) / ص 20 = [5]
الألفاظ: ص 18 (*7) / ص 19 (*6) / ص 20 (*2) = [15]

قصيدة «أغنية خضراء» ص 21 - 24	
الأسماء:	الأفعال:
الكلمات: ص 23 (2*) / ص 25 = [3]	نجدف بالقلبين: ص 21 = [1]
أغنية: ص 21 = [1]	أغرد في صوت بالدمعة رطب: ص 24 = [1]
الشعر: ص 23 (3*) / ص 24 = [4]	دعوت بقلب مكروب: ص 24 = [1]

قصيدة «أحبك» ص 42 - 45	
الأفعال:	الأسماء:
أقول ما أعني: ص 43 = [1]	الحرف: ص 45 = [2]
	الحرفين: ص 44 / ص 45 = [2]
	الكلمة:
	ص 42 = [2] / ص 43 = [3] / ص 44 = [3] / ص 45 = [2] = [10]
	الكلمات: ص 42 / ص 43 = [2]

قصيدة «أقول لكم»
1 - المقطع (1): «من أنا» ص 55 - 57

<p>سأحكي: ص 55 = [1] أسمعكم: ص 57 = [1]</p>	<p>معنى الحرف: ص 57 (*2) = [2] المعنى: ص 56/ 57 (*2) = [3] صوتي: ص 57 = [1] الأصوات: ص 57 = [1] الكلمة المهموسة الترجيع: ص 55 = [1] كلماتنا: ص 55 = [1] الكلمات: ص 55/ 56 (2) = [3] ألفاظا: ص 57 شعرا: ص 55 = [1] القريض: ص 56 = [1]</p>
<p>2 - المقطع (2): «الحب» ص 59 - 63</p>	
<p>أحدثكم: ص 59 (*2) = [2] شكوت: ص 60 = [1] قلت: ص 60 / ص 61 = [2] تغنيت: ص 60 (*2) = [2] غنيت: ص 61 = [1] غن: ص 61 = [1]</p>	<p>اللفظ: ص 62 = [1] الصوت: ص 61 = [1] الكلمات: ص 61 = [1] حديث الحب: ص 59 = [1] الشعر: ص 59 (*3) = [3] أغنية: ص 60 (*3) / ص 61 (*2) = [5]</p>
<p>3 - المقطع (3): «الحرية والموت» ص 64 - 70</p>	
<p>أوجز كي أحدثكم: ص 66 = [1] أقول لكم: ص 64 / ص 66 (*2) / ص 69 = [4]</p>	<p>القول: ص 66 = [1]</p>
<p>4 - المقطع (4): «الكلمات» ص 71 - 72</p>	
	<p>الكلمة: ص 72 = [1] الكلمات: ص 71 / ص 72 = [2] الألفاظ: ص 71 (*2) القول: ص 72 = [1] حديثي: ص 71 = [1]</p>
<p>5 - المقطع (8): «أجافيكُم لأعرفكم» ص 81 - 82</p>	
	<p>أحاديث: ص 81 = [1] أبياتي: ص 82 = [1]</p>

بعد عرض هذه الجداول نلاحظ أن الإحصائيات قد أثّرت وجود أربع قصائد نموذجية قابلة لكشف رمزية الكلمة، هي «الألفاظ»، «أغنية خضراء»، «أحبك» وقصيدة «أقول لكم» في خمسة مقاطع، منها: هي «من أنا»، «الحب»، «الحرية والموت»، «الكلمات»، و«أجافيكم لأعرفكم». وهكذا صار بإمكاننا رصد تجليات الكتاب المقدس في «المعجم» و«الصور الرمزية» و«البنى الإيقاعية» للنصوص الشعرية.

2 - دلالات المعجم اللغوي

يقوم معجم الأفعال الموصول برمزية الكلمة وفق الجداول على حقلين دلاليين: يفيد الأول معنيي السخط والشكوى متجليين في أفعال مثل «نجدف، أغرد في صوت بالدمعة رطب، دعوت بقلب مكروب، شكوت»، ويفيد الثاني معنى الخلاص متمثلاً في البؤرة النصية (أقول لكم)، وهما حقلان متكاملان يؤسسان جدلية الأرضي والسمائي. واتصلت بلفظة «الكلمة» في قصيدة «أحبك» صفات تدل على الغموض وعدم الإبانة وفقدان التعبير: الصفة الأولى نسبة إلى اللون الرمادي. الثانية نسبة إلى الغمام (السحاب). الثالثة نسبة إلى السديم (الضباب الرقيق)، وأخيراً الرابعة نسبة إلى التراب كما يقدم عبدالصبور في قصيدته «الألفاظ» نوعين من «الكلمة»: نوع سلبي هو الذي تتفوه به المخاطبة المجهولة فيحشد له كما هائلاً من الصفات السلبية يمكن تفريعها إلى صنفين: كلمات لا معنى لها ولا تأثير تنطق بتسرع وطيش، صفاتها هي الآتية: [هواء/ الجوفاء(2)]/ الباردة الرعاء/ مصمت، وكلمات مؤذية جارحة كتلك التي كان يتلقاها صلاح من بعض الكاثوليك له⁽⁶⁴⁾ قاتل ذو ألف لسان تنفث سما⁽⁶⁵⁾/ السكين تشق اللحم/ قاتلة في رفق/ خالصة الكفين من الدم/ يرديني لا قطرة دم، ونوع إيجابي هو الذي يتفوه به الإنسان الطيب، واتصلت بهذا النوع نعوت إيجابية [حام/ أبهى ما تحمل (الأشجار) من نوار/ الطيب].

3 - الصور الرمزية للكلمة وتجليات الكتاب المقدس فيها

في القسم الأخير من قصيدة «الألفاظ» تبدو رؤيا عبدالصبور واضحة، حيث يقول:

«(...) إن الألفاظ ثمار الأشجار

أبهى ما تحمل من نوار

وكما أن الشجر الطيب

يعطي ثمرًا طيبًا

فالإنسان الطيب

لا ينطق إلا اللفظ الطيب»⁽⁶⁶⁾.

وهذا القول الشعري هو تحويل لمقولتين دينيتين متتامتين: الأولى تتمثل في قول يسوع النبي: «فإنه ما من شجرة جيدة تنتج ثمرًا رديئًا، ولا شجرة رديئة تنتج ثمرًا جيدًا؛ لأن كل شجرة تعرف من ثمرها، فلا يُجنى من الشوك تين، ولا يُقطف من العليق عنب. إن الإنسان الصالح، من كنهه الصالح في قلبه يُطلع ما هو صالح»⁽⁶⁷⁾.

والثانية تتمثل في الآيتين القرآنيتين من سورة إبراهيم: ﴿أَلَمْ تَرَ كَيْفَ ضَرَبَ اللَّهُ مَثَلًا كَلِمَةً طَيِّبَةً كَشَجَرَةٍ طَيِّبَةٍ أَصْلُهَا ثَابِتٌ وَفَرْعُهَا فِي السَّمَاءِ (24) تُوْتِي أَكْلَهَا كُلَّ حِينٍ بِإِذْنِ رَبِّهَا وَيَضْرِبُ اللَّهُ الْأَمْثَالَ لِلنَّاسِ لَعَلَّهُمْ يَتَذَكَّرُونَ (25)﴾. ولقد وظف عبدالصبور استناداً إلى المنهج المنطقي في الفلسفة الإغريقية هذا التناسل عن وَغْيٍ مَنْ فِهِمْ فَهِمَا عميقاً كنه الموروث الديني فاكتمى من المرجعية الإسلامية باقتباس معجمي يتمثل في «الشجر الطيب واللفظ الطيب»، متجاوزاً تشبيه الكلمة بالشجرة إلى الإقرار في المقدمة الكبرى بكون اللفظ ثمرة ثم في السطرين المواليين، أي في المقدمة الصغرى أعاد صياغة ما ورد في الوحدة الدلالية الأولى من كلام المسيح مستبدلاً أسلوب الإطناب في الوصف والتفسير باختصار عدد المفردات، مع الحفاظ على المعنى مكثفاً ليقوم في مرحلة ثالثة بعد عملية قياس بتقديم نتيجة تستحضر صورة الإنسان الصالح المتحدث عنه في الإنجيل.

وتختم القصيدة بتوجيه الشاعر نصيحة للمخاطبة:

«يا سيدتي، يا نبت الصحراء الجرداء»

فلتقتصدي، فلتقتصدي، في الألفاظ

الألفاظ الجوفاء...».

والمدقق في هذه الأسطر الثلاثة يخرج بنتيجتين: الأولى تتمثل في ظفرنا بـ «النعت» الوحيد لهذه السيدة المخاطبة، إلا أن «النعت» لم يرد في شكله النحوي المعتاد مرافقاً للمنعوت، بل ورد بصفة منادى. ولأن الشاعر استعمل نداءين لمخاطبة واحدة، فنحن نساوي قياساً بين المنداد الأول والثاني، كأن عبدالصبور يقول «يا سيدتي، يا سيدتي»، وهكذا نغم بصفة للسيدة هي «نبت الصحراء الجرداء»، وهو مركب إضافي، المضاف إليه مركب نعتي، المنعوت فيه هو «الجرداء»، ولئن كان المرء لا يرجو نفعاً من نبت الصحراء فكيف يرجوه إذا عم الجذب والجفاف ولم تبق إلا الأشواك؟ وهنا يكمن التلميح الأول؛ إذ «لا يجنى من الشوك تين»، ومن هذا التلميح نكتشف المسكوت عنه، وهو التلميح الثاني إلى النص الإنجيلي الغائب، حيث يواصل يسوع كلامه فيقول «أما الشرير، فمن كنزه الشرير يُطْلَع ما هو شرير: لأنه من فيض القلب يتكلم فمُه»⁽⁶⁸⁾. وهذه الصورة البشعة ليست صورة المرأة المخاطبة فقط بل هي صورة كل من يتفوه بالألفاظ الجوفاء.

وفي قصيدة «أبو تمام» لم يجذ عبدالصبور لنقد وضع الأمة المتردي المشوب بالذل والهزيمة في الحاضر أفضل من الرجوع إلى عصر السيادة والقوة، فاستعاد واقعة عمورية (224هـ) التي انتصر فيها الخليفة العباسي المعتصم بالله (ت 228هـ) على الروم مُلبياً نداء استغاثة امرأة عربية أسيرة دعت بأعلى صوتها «وأمعتصماه»، يقول الشاعر:

الصوتُ الصارخُ في عمورية

لَمْ يَذْهَبْ فِي الْبَرِيَّةِ⁽⁶⁹⁾

والمعنى الذي يمكن استنتاجه من هاتين الشطرتين هو أن النداء لم يذهب سُدًى مع أدراج الريح بل لقي إصغاءً عكس نداء الأنبياء المهملين للمسيح، وهنا نظفر بالتلميح إلى شخصية يُوحنا المعمدان الذي قيل عنه بلسان النبي إشعياء إنه «صوتٌ منادٍ في البرية»⁽⁷⁰⁾، وكانت نهاية يوحنا أن قتله هيرودس نزولاً عند رغبة ابنة هيروديا⁽⁷¹⁾.

كما نستنتج أن عبدالصبور يميز بين صنفين من الكلام: كلام فيه إيمان بإرادة الإنسان، وكلام أجوف أشبه بالهذيان، ونلمس هذا التمييز في قوله:

«وأبو تمام الجد حزين لا يترنم
قد قال لنا ما لم نفهم
والسيفُ الصادقُ في الغمدِ طَوْنِنَا
وقنعنا بالكُتُبِ المَرْوِيَةِ»⁽⁷²⁾.

ونفهم من هذا الكلام أن معاصري أبي تمام قد أدركوا حكمته القائلة «السيفُ أصدقُ أنباءٍ من الكتب»⁽⁷³⁾، في حين أن الأمة العربية في منتصف القرن الماضي اكتفت بكلام المؤتمرات الأجوف، وقنعت بالكتب المروية⁽⁷⁴⁾ أي بالخرافات.

4 - أصداء الكتاب المقدس في جمالية البنى الإيقاعية

ليس لفظ الإيقاع «من مصطلحات علوم اللغة بوجه عام، ولا من مصطلحات علم العروض وكتب نقد الشعر القديمة بوجه خاص»⁽⁷⁵⁾، بل هو مصطلح من مصطلحات علم الموسيقى، ويُعد الإيقاع في الشعر العربي الحديث ظاهرة شديدة التركيب؛ إذ لم يعد مقتصرًا على منظومة الخليل الثابتة، وقيود الروي والقافية بل تنوعت مستوياته، ويعرفه محمد صابر عبيد بأنه «كيان نصي معارض للوزن الذي هو نظامي»⁽⁷⁶⁾، ونجد من بين مستويات الإيقاع المستوى الصوتي والمستوى التركيبي والمستوى البديعي، ومن بين أساليبه التكرار والترديد والتوازي والتجانس... وليس الإيقاع في معزل عن معنى القصيدة، وفي هذا الصدد يقول هنري ميشونيك في مؤلفه «نقد الإيقاع» Critique du rythme: «بما أن الخطاب غير منفصل عن معناه فإن الإيقاع غير منفصل عن معنى هذا الخطاب»⁽⁷⁷⁾، لذلك لا يمكن تبين فاعلية المنظومة الإيقاعية إلا في إطار بنية دلالية تامة ربما كانت قصيدة بأكملها.

4 - 1 - المستوى الصوتي

أ. إيقاع الألفاظ

- التكرار المكثف

في قصيدة «الألفاظ» يحضر الجذر (ل، ف، ظ) حضورًا مكثفًا، وذلك في عشرين مناسبة، أما في قصيدة «أحبك» فيهيمن الجذر (ك، ل، م) بوجوده في اثني عشر موطنًا، وهو ما يعكس صراحة رؤيا عبدالصبور، فهاتان القصيدتان تلخصان بدرجة كبيرة مشروعه الفكري المتمثل في كون الكلمة/ اللفظة هي مسؤولية وقوة رسالية وتغيرية إذا كانت لها مواصفات وشروط معينة.

- التكرار غير المكثف

ينقسم هذا التكرار إلى صنفين: صنف قوامه إعادة اللفظ في السطر الواحد مرتين متتابتين مثل: «كفي، كفي»/ «فلتقتصدي، فلتقتصدي»⁽⁷⁸⁾ أو «أحدثكم بداية ما أحدثكم»⁽⁷⁹⁾ أو «فقد فعلت، فقد فعلت»⁽⁸⁰⁾

الغاية منه هو التنبيه لما سيقال من كلام وصنف قوامه تكرار لفظة في مساحة نصية ممتدة، كما هو الحال مع لفظة «سوق» في قصيدة «أقول لكم»؛ إذ تردد ثماني مرات.

ب - إيقاع اللازمة

لقد تحول العنوان «أقول لكم» في مقطع «الحرية والموت» و«الكلمات» إلى لازمة شعرية تتوزع على ستة مواطن، وأضحى لَبَنَةً من لبنات البناء اللغوي داخل الخطاب الشعري، ونجد صدى هذا التكرار الفني في الأناجيل بغية ترسيخ الرسالة في الأذهان، وهو ما يوحى بأن عبدالصبور يحاكي النص المسيحي المقدس رؤيا وأسلوبا.

كما نجد لازمة ثانية في قصيدة «أقول لكم» هي «وقفت أمامكم بالسوق» تتوزع على المقاطع الثلاثة التالية: «من أنا»، «الحرية والموت»، وكذلك «الكلمات»، ويبدو جليا من تكرار هذه الجملة إلحاح الشاعر على فكرة نزوله من عليائه إلى الناس للحديث إليهم والبحث فيهم عن الإنسان.

4 - 2 - المستوى التركيبي

اخترنا التوقف في هذا المستوى الإيقاعي الثاني عند قصيدة «أحبك» القائمة على أساس التجانس في الصيغ النحوية؛ حتى نبرز أساليب جمالية الأداء التركيبي، وذلك ما سنتبينه من الجداول أسفله:

لا، لا	تنطق	الكلمة (*2)	دعها	مغممة	على الحلق
لا	تجمع	الكلمة	دعها	ممزقة	على الشدق
لا	تلق	نبض الروح في كلمه	دعها	مقطعة الأوصال...	

دعها	رماديه	فاللون	في الكلمات	ضيعنا
دعها	غماميه	فالشكل	في الكلمات	توهنا
دعها	سديميه			
دعها	ترابيه			

وليست هذه النماذج إلا بعض العينات من بين الكثير ⁽⁸¹⁾ الذي يفيد التجانس ويدل على الغنائية المبتوثة داخل القصائد، وما نخرج به منها هو أن عبدالصبور يولي أهمية كبرى للجانب الإيقاعي في أشعاره تماما، مثلما كان المسيح يعتني بجمالية أمثاله.

4 - 3 - المستوى البديعي

اهتم عبدالصبور بالجانب البلاغي في شعره فأكثر من الجناس: [[تستأني/ تستدني] + (اغترفت/ اعترفت)⁽⁸²⁾]] [[إدلال/ إذلال]]⁽⁸³⁾ والسجع - رغم كونه يختص بالنثر عادة: (يا أصحابي، يا أحبائي)⁽⁸⁴⁾، (بدت لعيني، وهي تستأني/ فوق الشفاه رقيقة تُحني/ جيذاً، وتستدني/ خدين مضمومين في بسمه/ وتكاد تغلبنني على قصدي/ لأقول ما أعني)⁽⁸⁵⁾. والمستمع لهذا الكلام المنمق لا يحس بوجود تكلف فيه، بل يحس بشيء من القداسة أو الروحانية، كمن كان يستمع لتراويل دينية أو ترانيم كنسية؛ لأن «الخواتم ألصق بالأسماع»، وأشد تأثيراً في نفس المتلقي.

رمزية المسيح معجماً .. صوراً وإيقاعاً في مجموعة «أقول لكم»

لقد ورد اسمُ المسيح في الأناجيل القانونية بعدة ألفاظ، هي: «الإله»، و«ابن الإله»، و«الإنسان النبي»، و«ابن الإنسان»، كما نُعت في القرآن⁽⁸⁶⁾ بـ «كلمة الله»؛ لأنه على حد تأويل الجوهري «لما انتُفِع به في الدين كما انتُفِع بكلامه سمي به»⁽⁸⁷⁾، ولقد نزل الباحث رودولف بلتمان المسيح التاريخي في ثلاث دوائر هي [دائرة الكرازة أو التبشير بملكوت السماء، دائرة التعليم ودائرة الأعمال (الإعجاز)⁽⁸⁸⁾]. وتعد شخصية هذا النبي من الشخصيات التراثية الملهمة للشعراء العرب؛ لتنوع الإحالات الرمزية لها، واختلاف إحياءاتها الدلالية، وبعد بعض المحاولات المبكرة لخليل مطران⁽⁸⁹⁾ في الثلاثينيات من القرن الماضي، وسعيد عقل⁽⁹⁰⁾، في استلهاهم صورة المسيح جاءت مساهمات السياب⁽⁹¹⁾ وخليل حاوي⁽⁹²⁾ وعبدالصبور في هذا المجال متسمة بطرافة وجمالية لا يمكن نكرانها.

ويعتبر توظيف عبدالصبور لرمزية النبي يسوع في مجموعته «أقول لكم» وسيلة فنية اعتمدها لتعميق رؤياه، لذلك عكف على انتقاء ما هو جدير بالتوظيف وصهره شعرياً في صور جزئية من الصعب على القارئ العادي أن يتبينها، إذ لم يقع ذكر اسم المسيح، ولم ترد صورته بشكل صريح واضح، بل تجلى حضوره من خلال رمزيته، وهو حضور غير مقصود لذاته، بل مقصود لخدمة المشروع الرؤيوي للشاعر.

وتتوزع مواطن تمرکز هذه الرمزية على أربع قصائد هي: «أغنية خضراء»، و«العائد»، و«الظل والصليب» و«أقول لكم» التي انتخب الشاعر عنوانها اسماً لكامل المجموعة؛ نظراً إلى كونه العنوان الداخلي الأبرز من حيث قدرته على التعبير عن التجربة المنتجة للرؤيا.

1 - دلالات المعجم اللغوي

عند قراءة القصائد الأربع المذكورة نحس بأننا إزاء صورة مسيح مركب تتضافر في الإشارة إليه دلالات جزئية مقتبسة من العهد الجديد؛ لذلك لم نجد في المعجم اللغوي ما يحيل إلى رمزية هذا النبي بشكل صريح واضح ما عدا الفعل «صلب»⁽⁹³⁾، والاسم «صليب»⁽⁹⁴⁾، والصفة «مصلوب»⁽⁹⁵⁾، وهو معجم يصور معاناة العذاب المعروفة بالضيق الكبرى.

2 - الصور الرمزية للمسيح وتجليات الكتاب المقدس فيها

ارتأينا في تبيننا لرمزية المسيح أن نتجنب التمييز الثنائي بين مسيح اللاهوت (السماوي) ومسيح الناسوت (الأرضي: طبيعة اللحم والدم)؛ لتمازج عنصري الاتحاد الأقنومي المحقق لشخص المسيح أحياناً، فاعتمدنا التمييز الثلاثي الذي وضعه بلتمان لدقته وتماشيه مع أهداف بحثنا.

2 - أ - رمزية المسيح المخلص

تقوم هذه الرمزية على معنى الخلاص الذي يندرج في دائرة الكرازة، حيث ينبئ المسيح بآلامه وموته في سبيل فداء الآخرين وإنقاذهم⁽⁹⁶⁾، جاعلاً نفسه باباً لكل من دخل به خلاص⁽⁹⁷⁾. وقد أدرك عبدالصبور أن الألم هو إحساسٌ بالمسؤولية، وأن الحياة ضلالٌ وتيه وسعي خاسر بعد طول سفر، يقول:

«أنا مصلوب، والحب صليبي

وحملت عن الناس الأحرانُ

في حب إله مكذوبٍ

لم يسلم لي من سعيي الخاسر إلا الشعرُ

كلماتُ الشعرُ

عاشت لتهددني

لأفر إليها من صخب الأيام المضني»⁽⁹⁸⁾.

وهنا يتقمص الشاعر صورة النبي المصلوب يسوع، مولداً دلالة رمزية للصليب، وذلك للتعبير عن مغزى رؤياه، فأصبح الصليب هو «حب الرب المكذوب». ويشارك الشاعر مع مسيح اللاهوت من خلال هذه الشطرات في نقطتين: تتمثل الأولى في حمل الأحران عن الآخرين، إذ أدرك يسوع في مسائه الأخير أنه لا سبيل لبقاء كلماته مسموعة ما لم يقدم نفسه قرباناً من أجل إنقاذ البشرية؛ فكان اكتتابه في «جثسيماني»، ولا تعني هذه الأحران تشاؤماً سلبياً، ولكنها «دليل على الشوق المجاوز المتفتح إلى إصلاح العالم»⁽⁹⁹⁾، وتتجسد النقطة الثانية في صمود كلماتها إذ لئن كان سعي عبدالصبور دون المأمول فإن كلمات شعره قد سلمت وعاشت بفضل سلطتها وإحكام نفوذها على الناس، لذلك نجد الشاعر يردد فكرته ترسيخاً لها في الأذهان فيقول:

«يا أصحابي! يا أحبائي

حيوا مولاي الشعر

سلمت لي من عُقبى أيامي الكلمات»⁽¹⁰⁰⁾.

وهو ما يذكرنا بقول المسيح: «إن السماء والأرض تزولان ولكن كلامي لا يزول أبداً»⁽¹⁰¹⁾، إلا أن هذا المسيح المتقمص مركبٌ ويتجلى ذلك في كون النبي التاريخي لم يكن يهرع إلى الاحتماء بكلماته كما يفعل تلاميذه إذ كان «لب الرسالة المسيحية في لب رسولها المسيح هداية إنسان لا صولة له على أحد غير العطف

والإلهام ومكاشفة القلوب والأفهام»⁽¹⁰²⁾، في حين أننا نرى الشاعر/ النبي الجديد يجد ملاذاً في شعره يفرغ فيه انفعالاته.

ولا تقف رمزية الخلاص عند صعود روح يسوع إلى الملكوت الأعلى، بل تتجاوز ذلك إلى عودته قبيل القيامة لتخليص البشر من المسيح الدجال، ونجد صورة النبي الراجع بعد الغياب من العالم المجهول في تلميح بقصيدة «العائد»، حيث يورد عبدالصبور على لسان الأبوين السؤال التالي:

«قل لنا يا أيها العائد في أي صحابه
خزنتك النعمة الكبرى لنا»⁽¹⁰³⁾.

وفي الموروث المسيحي يأتي ابن الإنسان إلى الأرض في آخر الزمان من السحاب بقوة ومجد عظيم (راجع لوقا: 21/ 27)، وعلى الرغم من محدودية هذه الصورة الجزئية فإنها تصور جانب الخلاص في هذا «الطفل» الذي يُحيل ظاهراً إلى صورة المسيح، وباطناً إلى الشعر. لكن في المقطع الأخير من قصيدة «أقول لكم» «أجافيكُم لأعرفكُم»، يقر الشاعر بأن مقره السماوات - وهي محط الآمال ومعقدها - يبيت فيها وحيداً منتظراً رجوعه إلى أصحابه من عالمه الرحب طلقاً لا مصفداً بالأغلال ولا مهياً للصلب. ونلاحظ أن هذا المقطع يتسم ببنية دائرية؛ فالعنوان هو المدخل والمخرج في الآن نفسه، به يُفتَح النص وبه ينغلق لينفتح من جديد تماماً مثل المسيح نزل من السماء روحاً فعاش وصلب جسمه، وصعدت روحه إلى خالقها في انتظار عودة نزولها من جديد. يقول عيسى في هذا الصدد: «فكونوا أنتم على استعداد لأن ابن الإنسان سيرجع في ساعة لا تتوقعونها».

ولا تعد غاية الشاعر من تباعده عن خلانه إلا رغبة في نشر كلماته، يقول:

«وأحلم بالرجوع إليكم طلقاً وممتلئاً
بأنغامي... وأبياتي»⁽¹⁰⁴⁾.

ويصرح عبدالصبور بأن همه في قصيدة «الظل والصليب» كان التحدث عن «نماذج من البشر لا يستطيعون أن يحققوا ذواتهم، ويخشون من التجربة فيموتون قبل أن يعرفوا الموت». وعن «موت الأحياء في جبنهم وسأمهم ولا مبالاتهم»، وعن «المجتمع التافه»⁽¹⁰⁵⁾، لذلك كردة فعل عن سلبية الإنسان قدم صورة تُجسد حتف حامل الأحزان، يقول:

«ومَن يَعِشْ بظله يمشي إلى الصليب، في نهاية
الطريق

يصلبه حزنه، تُسمَل عيناه بلا بريق»⁽¹⁰⁶⁾.

وهو يقصد بالظل الشعر في دلالاته المولدة لمعنى الخلاص، ثم يتوجه بالخطاب إلى شجر الصفصاف، وهو في الأساطير من رموز الهوى البائس والحب الحزين، فيقول:

«يا شجر الصفصاف: إن ألف غصن من غصونك
الكثيفه

تَبْتُ في الصحراء لو سكبتُ دمعَتَيْنِ
تصلبني يا شجر الصفصافِ لو فكرْتُ
تصلبني يا شجر الصفصافِ لو ذكرْتُ
تصلبني يا شجر الصفصافِ لو حملتُ ظلي فوقَ
كُتفي، وانطلقت
وانكسرت
أو انتصرتُ» (107).

ومن هذه الأسطر نخرج بأن شجرة الأحزان تتضخم وتحيا من ألم الشاعر/ المسيح لتجاريه بصلبه على تفكيره ونطقه وسعيه الخاسر أو الراجح، وبأن عدم التهيب من الموت هو الحل الأجدر للبقاء؛ لأن الله لا يقبل بالجبناء لإيصال كلمته.

2 - ب - رمزية المسيح المعلم

نجد من بين النعوت التي وصف بها الحواريون السيد المسيح نعت «المعلم» (108)، وذلك لأن كلمته «موجةً دوماً إلى مخاطبٍ أو مخاطبين يحثهم على فهم الكلمة» (109)، وهو كلام قائم على الجِغَمِ إذ ورد في الأناجيل الأربعة على لسان هذا النبي سبعة وعشرون مثلاً، سبعة منها متوالية تتحدث عن ملكوت السماء (110)، أما البقية فتهتم بملكوت الأرض، هذا إضافة إلى النصائح والتعاليم. ولقد استحضر عبدالصبور هذه الرمزية الثانية في مقطع «من أنا»، فأبرم مع قارئه ميثاقاً سورياً في النصين المحيطين بالقصيدة، يتمثل في الإحالة على شخص المسيح المعلم من خلال عبارتي «أقول لكم» و«من أنا»، لتتكشف رؤياه في المتن الشعري، يقول:

«سأحكي حكمتي للناس، للأصحاب، للتاريخ، إن أذنت
مسامعه الجلييلة لي، فإن طابت وإن حسنت
سيفرح قلبي المملوء بالحب، يفيض القلب
إذا ما أغفت الكلمات في الأسماع هائلة
منداة بعطر الحب» (111).

والمخاطبون في هذه الأسطر الشعرية ثلاثة يمكن تصنيفهم صنفين: مخاطبون ماديون (الناس والأصحاب: ثنائية العام والخاص)، ومخاطب مجرد هو (التاريخ)، أما المخاطب فهو صاحب حكمة لديه إيمان بالإنسان والحياء، تتجلى قمة سعادته عندما يوصل كلمته إلى الأسماع، وهو ما سعى إلى تحقيقه المسيح. فالبشرية على حد تعبير خالد محمد خالد «في عوز دائم إلى أصحاب الأرواح الكبيرة والرؤى المحلقة» (112)، وما النبي والشاعر إلا صوتان لنقل الحقيقة مجال رؤيتهما هو «الظاهرة الإنسانية في زمانها الذي هو الديمومة، وفي مكانها الذي هو الكون وفي حركتها التي هي التاريخ» (113).

2 - ج - رمزية المسيح صاحب المعجزات

في هذه الدائرة الثالثة تتجلى أعمال يسوع المعجزة في علاقتها بالكلمة، فلقد طرد المسيح الشياطين من رجلين بفعل واحد هو: «إذهبوا»⁽¹¹⁴⁾ والروح النجس من رجل بفعلين في الأمر «أخرج منه»⁽¹¹⁵⁾، وأعاد البصر إلى الأعمى برتيمائوس بقوله «إذهب إيمانك قد شفاك»، وأرجع السمع والنطق إلى أصم معقود اللسان بفعل «افتح أي انفتح»⁽¹¹⁶⁾، وطهر أبرص بفعلين «قم وامض في سبيلك»⁽¹¹⁷⁾، وشفى كسيحا بقوله «قم احمل فراشك واذهب إلى بيتك»⁽¹¹⁸⁾، وأحيا ابنة رئيس المجمع بجملته هي الآتية «يا صبية لك أقول قومي»، وكذلك أقام لعازر من موته لما ناداه في قبره بصوت عال «لعازر اخرج»⁽¹¹⁹⁾، والمعجزات كثيرة في العهد الجديد، خصوصا في إنجيل مرقس الذي ركز عليها أكثر من تركيزه على التعاليم. ونستشف من هذا التقديم الموجز أن الكلمة عند المسيح فعالة؛ فإذا أراد تحقيق غاية تصبغ سلطته كسلطة الإله يقول للشيء «كن فيكون»، وقد أدرك عبدالصبور منزلة الكلمة في علاقتها العمودية بالمسميات، يقول:

«ولألفاظ سلطان على الإنسان»

(...)

ألم يرووا لكم في السفر أن الحق قوأل
ولكني أقول لكم بأن الحق فعال
أقول لكم:

بأن الفعل والقول جناحان عليان
وأن القلب إن غمغم
وأن الحلق إن همهم
وأن الريح إن نقلت
فقد فعلت، فقد فعلت!»⁽¹²⁰⁾

ويصل إيمان الشاعر بالكلمة كأداة فعل إلى تقمص صورة المسيح المحيي للأموات؛ فيقول في مقطع القديس:

«وأبعث من قبورهم عظاما نخرة ورؤوس
لتجلس قرب مائدتي، تبث حديثها الصياح والمهموس» (ص74).

ويقول في مقطع «الحرية والموت»، بعد تقديم ثلاث حالات من الموت⁽¹²¹⁾:

«وقفت أمامكم بالسوق كي أحيأ، وأحييكم» (ص69).

وهنا تكمن رسالة عبدالصبور المتمثلة في إعجاز كلماته.

3 - اصداء الكتاب المقدس في جمالية البنى الإيقاعية

3-1 - المستوى التركيبي

لقد اعتبر بعض النقاد قصيدة «أقول لكم» نشيدا⁽¹²²⁾، ونحن بدورنا نقر بذلك، فليس من باب

المصادفة أن تضم هذه القصيدة ثمانية مقاطع، ويضم نشيدُ الإنشاد ثمانية فصول، ولو نظرنا على سبيل المثال إلى الأسطر الشعرية الأولى من مقطع «القديس» بقطع النظر عن محاكاة الصورة لما دار بين يسوع وحوارييه من حديث في عشاء الفصح «الآخر»⁽¹²³⁾؛ فإننا نحس بمحاكاة عبدالصبور للغة سليمان النبي في تغزله بشولميت، مثال ذلك: «يا غرباء، يا فقراء، يا مرضى» (ص73). يقابلها من حيث إيقاع أسلوب النداء في نشيد الإنشاد «يا أختي، يا حبيبتي، يا حمامتي، يا كاملتي»، وهكذا نخرج بكون النداء هو وسيلة لإسماع الصوت إلى آخرين، ووسيلة للتغلب على الألم كذلك.

ولقد استعمل عبدالصبور أسلوباً من أساليب المسيح في إيقاع أمثاله التي يكثر فيها التردد والتقرير وهو التجانس في التراكيب⁽¹²⁴⁾.

وهذان مثالان في التجانس من قصيدة «الظل والصليب»:

تصلبني يا شجر الصفاف لو	فكرتُ
// // // //	ذكرتُ
// // // //	حملتُ...
يعيشها	سأم
يزن بها	سأم
يموتها	سأم

ولا تقف جمالية الإيقاع عند مستوى التراكيب بل تتغلغل داخل المستوى الصرفي كذلك.

3 - 2 - المستوى الصرفي

في هذا المستوى، نجد الشاعر يلتجئ إلى تكرار بعض الصيغ الصرفية للأفعال والأسماء، من ذلك أنه - في قصيدته «الظل والصليب» - يورد ثلاثة أفعال متتابعة على وزن «انفَعَلْتُ» هي [انطلقْتُ، انكسرتُ، انتصرتُ] وأربعة أسماء متلاحقة على وزن «الْفَعْلُ» هي [السَّأْمُ* (8)، الألم، الندم، القَدَمُ] وثلاثة أسماء على وزن «أفعال» هي [أبعادُ، أمادُ، أمجادُ...]. وإن كان هذا دليلاً على مدى اعتناء عبدالصبور بالتناغم داخل نص القصيدة فإن اهتمامه بالمستوى الصوتي دليل أقوى.

3 - 3 - المستوى الصوتي

أحياناً تولد أجراس الحروف المكررة إيقاعاً داخل النص الشعري يُغني الأبعاد الرمزية فيه ويساهم في تحرير دلالات معينة إلى المتلقي، ولقد أثمرت مقاربتنا لعلاقة الإيقاع بالكتاب المقدس في عدد من شطرات⁽¹²⁵⁾ قصيدة «الظل والصليب» نتيجة مهمة تتمثل في حضور مكثفٍ لصوتيّ السين والصاد الرخوين المهموسين⁽¹²⁶⁾، وذلك بكلمات يفيد أغلبها الحزنَ والاندكسارَ والصلبَ والألم... وهذه الدلالات تجعلنا نستحضر رمزية يسوع ابن الإنسان المخلص/ رمزية السيد المسيح المصلوب، ونقر بأنه ليس من باب المصادفة أن يُوجد هذان الصوتان في الدوال التي أحال إليها الإيقاع.

دور رمزيتي «الكلمة» و«المسيح» في الكشف عن رؤيا الشاعر

تجلى حضور الكتاب المقدس في مجموعة «أقول لكم» أساسا من خلال رمزيتي «الكلمة» و«المسيح»، وبين هاتين الرمزيتين علاقةً جدلية، فلقد بُعث مَنْ تكلمَ في المهد صبيا بكلمة من الله ليكون مخلص البشرية، وليفتحَ بفضل سلاح الكلمة مُدنا وقرى عجز الجبابرة عن فتحها بقوة السلاح. ولقد أدرك عبدالصبور جيدا أن علاقة المسيح بالكلمة هي في الواقع ثلاثُ علاقات: علاقة قوامها العذاب والألم، وعلاقة قوامها التعليم، وعلاقة قوامها الإعجاز.

وباستنطاق القصائد وجدنا تصويرا لما ينطوي عليه قول الشعر عند عبدالصبور من عذاب، يقول:

«ولكنني تعذبت لكي أعرف معنى الحرف
ومعنى الحرف إذ يجمعُ جنبَ الحرف
ولكنني تعذبت لكي أحتال للمعنى
لكي أملك في حوزتي المعنى مع المبني
لكي أسمعكم صوتي في مجتمع الأصوات»⁽¹²⁷⁾.

ووراء هذا العذاب تختفي غاية الشاعر ألا وهي دعوة الناس إلى الإصغاء إليه حتى تكون الكلمة ترسا للمظلوم، وسهما للعدو الظالم، ولقد اعترف عبدالصبور في كتابه النقدي «حياتي في الشعر»: «لست شاعرا حزينا ولكني شاعر متألم»⁽¹²⁸⁾، ثم برر موقفه هذا بقوله: «وذلك لأن الكون لا يعجبني، ولأني أحمل بين جوانحي كما قال شللي شهوة لإصلاح العالم»⁽¹²⁹⁾، هكذا كان على الشاعر، من أجل إبلاغ صوته للناس، أن يقدم نفسه قربانا، فتقمص صورة النبي المخلص يسوع الذي «جاء تلبية لوعده قديم»⁽¹³⁰⁾.

ولما رأى الشاعر موت الأحياء في جنبهم وسأمهم ولامبالاتهم أصبح تعامله مع المجتمع تعليميا، وذلك عن طريق نشر الحكمة بين البشر⁽¹³¹⁾، وهذا يذكرنا بالسبب الذي دفع المسيح إلى التكلم بالأمثال، وهو أن كثيرا من البشر «ينظرون دون أن يبصروا ويسمعون دون أن يسمعوا أو يفهموا» (متى: 13/13).

ولقد حرص عبدالصبور، إضافة إلى حرصه على خلق المعنى، على جمالية الأسلوب والمبنى في تعاليمه، يقول:

«حديثي محض ألفاظ، ولا أملك إلها
أرققها لكم نغما، أجملها أفانينا
أرقشها تلاوتنا»⁽¹³²⁾.

وهكذا يكون الشاعر قد تقمص الوجه الثاني للمسيح ألا وهو وجه المعلم. ولقد وصل امتلاء عبدالصبور بنفوذ كلماته إلى أعلى درجاته حين أعلن أن بمقدوره إحياء الموتى، وهذا هو الوجه الثالث ليسوع. والمصدق في هذه الوجوه الثلاثة يستنتج أن غاية عبدالصبور الأساسية هي التوجه بالخطاب إلى «الإنسان»، لذلك ليس غريبا أن تحمل مجموعته الأولى عنوان «الناس في بلادي»، وأن وسيلته في إدراك هذه الغاية هي «الكلمة»، وهو ما يتجلى بوضوح من عنوان المجموعة «أقول لكم»، وأن قناعه الذي يمرر من خلاله رؤياه هو «المسيح» في بعده الأبولوجي بالأساس⁽¹³³⁾.

الخاتمة العامة

لقد حاولنا في هذه الدراسة أن نقترح مبحثاً نقدياً طريفاً يتمحور حول علاقة الشعر العربي الحديث بالكتاب المقدس؛ اعتماداً على مدونة يناهز سنها الخمسين عاماً للشاعر المصري الراحل صلاح عبدالصبور هي مجموعة «أقول لكم»، فسعيناً جاهدين إلى أن نوجه الانتباه إلى منزلة الكلمة الشعرية في هذه المجموعة التي أحالنا عنوانها الخارجي، منذ بداية مغامرة البحث، إلى مقولة المسيح في الإنجيل «(الحق) الحق أقول لكم».

من هذا المنطلق، أردنا تبين الصلة بين الأناجيل والنصوص الشعرية، فاستخرجنا بعض التوظيفات الدينية المقتبسة عن العهد الجديد، وصنفناها إلى أربعة أشكال من التناس كُشفت عن حضور قوي لرمزيتي «الكلمة» و«المسيح». وهو ما دفعنا في العنصرين الثالث والرابع إلى رصد تجليات هاتين الرمزيتين في المعاجم اللغوية والصور الرمزية والبنى الإيقاعية، لنخرج بعد التحليل في عنصر أخير باستنتاج مفاده أن عبدالصبور قد بنى نبوة المسيح في علاقته بالكلمة لثلاثة أسباب مشتركة بينهما: أولاً لكون هذا النبي يمثل صورة نموذجية لشقاء الإنسان وألمه في الأرض من أجل إقرار الكلمة وبسطها بين البشر الضائعين والرافضين لكل مقترح جديد يساعدهم ويخلصهم من متاعبهم، ثانياً لكون هذا النبي ذا كينونة علوية تجعله قادراً على نشر وصاياه وتعاليمه بين حواريه، وحثهم على التمييز بين الكلمة الطيبة والكلمة الخبيثة، وثالثاً لقدرة هذا النبي على إحياء الموتى وإنجاز المعجزات بفضل سلطة الكلمة.

وبهذه الطريقة استطعنا أن نتبين بوضوح غايات عبدالصبور الفكرية والفنية في عدد من قصائده، لا في المجموعة كلها، وذلك لوجود بعض النصوص⁽¹³⁴⁾ لا تندرج ضمن الرؤيا المبتوثة في العنوان الخارجي ذي الدلالة الجزئية. وفي الختام: إن قصارى ما نرجوه أن يكون عملنا قد وفى إلى حد ما بوعوده، وبين ولو بقدر بسيط منزلة الكلمة الشعرية في مجموعة «أقول لكم».

الهوامش

- 1 عدي بن زيد (... نحو 35 ق. هـ) شاعر جاهلي نصراني من أهل الحيرة، تحديداً من قبيلة عيم التي تنزل اليمامة، قتل بالسجن.
- 2 راجع «ديوان عدي بن زيد العبادي»، حققه وجمعه: محمد جبار المعين، شركة دار الجمهورية للنشر والطبع، بغداد، 1385 هـ - 1965 م، تحديداً لاميته (ص 158 - 160) التي يقول فيها «وأوتيا الملك والإنجيل تقرأه نشقي بحكمته أحلامنا عللاً»، وتتمحور القصيدة حول إنشاء الكون وقصة خلق آدم وزوجته وإسكانهما الفردوس، ونهيهما عن الأكل من شجرة المعرفة، وإغواء الحية الرقشاء لهما، ثم نزولهما إلى عالم الأرض.
- 3 مثال: «حدثونا أنها لي نقتب عقداً يا حبذا تلك العقد»، راجع ديوان عمر بن أبي ربيعة، دار صادر، بيروت، د. ت: ص 102.
- 4 هذا الكلام نقله جلال المخ من كتاب «في ذكرى جبران»: جبران ونعيمة لغازي براكس، راجع كتاب «جبران خليل جبران بين المصلوب والمجنون»، جلال المخ، دار المعارف للطباعة والنشر، سوسة، تونس، ط 1، أبريل 1991، ص 5.
- 5 محمد صلاح الدين عبدالصبور: شاعر مصري، ولد عام 1931 بالقازيق وتوفي سنة 1981، اشتغل مدرساً للغة العربية ومحرراً لجريدة «الأهرام» ومجلتي «روزاليوسف» و«صباح الخير»، كما تقلد منصب مدير نشر هيئة الكتاب بمصر، له سبع مجموعات شعرية هي وفق تواريخ صدورها: «الناس في بلادي»، «أقول لكم»، «أحلام الفارس القديم»، «تأملات في زمن جريح»، «رحلة في الليل وقصائد أخرى»، «شجر الليل»، «الإبحار في الذاكرة»، وله خمسة أعمال مسرحية هي: «مأساة العلاج»، «مسافر ليل»، «الأميرة تنتظر»، «ليلي والمجنون» و«بعد أن يموت الملك»، كما ألف أعمالاً نثرية من بينها: «حياتي في الشعر»، «وتبقى الكلمة».
- 6 راجع: «صلاح عبدالصبور والرمز اللوني»: يوسف حسن نوفل، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1991/ «ظواهر نحوية في الشعر الحر: دراسة نصية في شعر صلاح عبدالصبور»: محمد حماسة عبداللطيف، مكتبة الخانجي، 1990/ «صلاح عبدالصبور (الشاعر الناقد) .. دراسة ومختارات»: حافظ المغربي، بيروت، دار المناهل، 2000/ «صلاح عبدالصبور أو حكاية المغني الحزين»: محمد حمود، بيروت، دار الفكر اللبناني، 2005/ «شخصيات من أدب المقاومة»: سامي خشبة، دار الآداب، بيروت، 1970/ «شعر صلاح عبدالصبور الغنائي»: أحمد عبدالحق، 1988/ «درامية النص الشعري الحديث: دراسة في شعر صلاح عبدالصبور وعبدالعزیز المقالح»: علي قاسم غالب، دار الزمان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، 2009 «اتجاهات الشعر العربي المعاصر» (ص 184 - 189): إحسان عباس، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، ط 1، 1978.
- 7 للباحث التونسي «الهادي العيادي»، دراسة زبديّة عربية في هذا المجال تحت عنوان: «الكتاب المقدس في المنجز الشعري العربي الحديث»، دار سحر للنشر، تونس، 2007.
- 8 «شرح الرضي على كافية ابن الحاجب»: الأستراي، شرح وتحقيق: د. عبدالعال سالم مكرم، عالم الكتب، القاهرة، ط 1، 2000.
- 9 راجع النص، العدد 11 «الأوهام الشائعة عن اللغة» لعلي محمد القاسمي في كتاب «اللسانيات من خلال النصوص»، عبدالسلام المسدي، الدار التونسية للنشر، تونس، ط 1، سنة 1984، ص 40.
- 10 راجع كتابه: «الشعر العربي المعاصر قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية»، دار العودة، بيروت/ لبنان، ط 5، سنة 1988، ص 173.
- 11 راجع النص، العدد 24 «خلق الإنسان والحاجة إلى اللغة»، من «رسائل إخوان الصفاء وغلان الوفاء»، في كتاب «النظرية اللسانية والشعرية في التراث العربي من خلال النصوص»، د. عبدالقادر المهيري، د. حمادي صمود، د. عبدالسلام المسدي، الدار التونسية للنشر، تونس، ط 1، سنة 1988، ص 90.

- 12 راجع العهد القديم، سفر التكوين 2 / 19 و20 (خلق المرأة)، النسخة المصرية، جي. سي. سنتر، مصر الجديدة، القاهرة.
- 13 راجع القرآن الكريم، سورة البقرة، الآية 31.
- 14 راجع العهد الجديد، الإنجيل كما دونه يوحنا، الإصحاح الأول: «المسيح كلمة الله».
- 15 راجع القرآن الكريم، سورة مريم، الآية 35.
- 16 راجع «تاريخ الأدب العربي» كارل بروكلمان، ترجمه: الدكتور عبدالحليم النجار، دار المعارف، القاهرة، ط5، د. ت: 1 / 46.
- 17 المرجع نفسه: 1 / 47.
- 18 راجع كتاب: «الشعر العربي المعاصر .. قضايا وظواهره الفنية والمعنوية»، عزالدين إسماعيل، ص173.
- 19 راجع كتاب «فن الشعر» لأرسطوطاليس مع الترجمة العربية القديمة وشروح الفارابي وابن سينا وابن رشد، ترجمه عن اليونانية وشرحه وحقق نصوصه: عبدالرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، سنة 1953، ص242.
- 20 راجع كتاب: «الشعر العربي المعاصر .. قضايا وظواهره الفنية والمعنوية»، عزالدين إسماعيل، ص173.
- 21 راجع كتاب «لحظة المكاشفة الشعرية .. إطلالة على مدار الرعب»، محمد لطفي اليوسفي، الدار التونسية للنشر، تونس ط1، سنة 1992، ص23.
- 22 راجع كتاب «اللغة العليا» لجون كوهين، ترجمة: أحمد درويش: القاهرة، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، ط2، سنة 2000، ص145.
- 23 المرجع نفسه، ص14.
- 24 نقلا عن مقال «الكيثونة في الشعر العربي المعاصر»، للباحث الأكاديمي العراقي حسين حمزة الجبوري الوارد بفصلية «نزوى» العمانية، العدد 62، أبريل 2010، ص69.
- 25 Les poètes quand ils sont dans leur être sont prophétiques mais ce ne sont pas des prophètes au sens judéo-chrétien de ce mot» Martin Heidegger, Approche de Hölderlin , Souvenir, traduit par: Henry Corbin, Michel Deguy, François Fédier, Jean Launay, édits Gallimard ; paris 1962, page 145.
- 26 راجع «حفرات في الأدب والأساطير» للدكتور محمد عجيبة، دار المعرفة للنشر، تونس، ط1، سنة 2006، الهامش، العدد 2، الصفحة 50.
- 27 راجع: "Chemins qui ne mènent nulle part": Martin Heidegger , traduit de l'allemand par: Wolfgang Brokmeier, édition Gallimard: France, Avril 1992. page: 323
- 28 IBID: 327
- 29 IBID: 374
- 30 IBID: 373
- 31 IBID: 384
- 32 راجع «موسوعة الفلسفة» المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، سنة 1984: 2 / 604، (مادة هيدجر).
- 33 راجع ديوانه: المجلد (3): «حياتي في الشعر»، دار العودة، بيروت، سنة 1977، ص126.
- 34 المصدر نفسه: ص137.

- 35 أقصد بـ«الكلمة الشاعرة» الكلمة التزييه الكاشفة الواعية الهادمة والبناءة، وهذا التعريف منقول بتصرف عن عز الدين إسماعيل من كتابه المذكور سابقا «الشعر العربي المعاصر»، ص 408.
- 36 النص المحيط أو المحيط النصي: مصطلح استعمله جيرار جينيت سنة 1987، وهو أحد فرعي النص الموازي/ Paratexte، ولا يعني فقط العنوان، بل العناوين الفرعية والتوطئات والمقدمات والتصديرات والتذييلات والتنبيهات والهوامش... أما مصطلح Paratexte فقد سنّه في العام 1982 في كتابه «Palimpsestes» وعُزّب بتسميات كثيرة منها: النص المصاحب/ النص المرافق/ المصاحب النصي... إلخ، راجع تعريفه في الكتاب المذكور: ص 10.
- 37 العتبة: مصطلح استعمله جينيت في كتابه («Seuils», Paris, éditions du Seuil, 1987).
- 38 راجع كتاب «أصوات النص الشعري»، د. يوسف حسن نوفل، الشركة المصرية العالمية للنشر، ط1، سنة 1995، ص 114.
- 39 راجع الديوان، المجلّد 3، كتاب: «حياتي في الشعر»، عبد الصبور: ص 126.
- 40 هنالك ترجمات عربية أخرى لمصطلح Intertextualité كالتفاعل النصي والتعالق النصي وهجرة النصوص... إلا أن تسمية «التناص» هي الأكثر شيوعا واستعمالا.
- 41 جوليا كريستيفا Julia Kristeva هي أول من ابتدع مصطلح «التناص» في دراساتها النقدية مواصلة مجهودات ميخائيل باختين (1895 - 1975) الذي سنّ مصطلح الحوارية «Dialogisme»، راجع كتابها («Séméiotikè Seuil» 1969)، ثمّ تابعت الدراسات، ففي العام 1973 ظهر كتاب «Le plaisir du texte» seuil للفرنسي رولان بارت Roland Barthes. وفي العام 1982، واعتمادا على جهود كريستيفا وبارت ألف الفرنسي جيرار جينيت Gérard Genette كتابه «Palimpsestes: la littérature au second degree» seuil.
- 42 راجع كتاب جيرار جينيت «Palimpsestes»؛ édition Seuil, 1982، ص 819، يسمّي الباحث التفاعل بين النصوص «Transtextualité»، أي «التعالق النصي» مخالفا كريستيفا ويورد فيه نوعا خامسا استغنيا عنه في تصنيفنا لكونه لا يتماشى مع طبيعة دراستنا هو «L'architextualité» النصية الجامعة، وهي العلاقة الأكثر تجريدا حيث تحدد الجنس الأدبي للنص كأن نجد على صفحة الغلاف الخارجي للأثر أو صفحته الأولى عبارة شعر/ رواية/ قصة... ويعدّ «التوالد» أهم الأشكال التناصية عند جينيت.
- 43 راجع كتاب «تحليل الخطاب الشعري»، محمّد مفتاح، دار التنوير للطباعة والنشر/ بيروت، لبنان، سنة 1985.
- 44 «أقول لكم» صلاح عبد الصبور، دار العودة/ بيروت، ط4، سنة 1972، ص 71 و 72.
- 45 مجموعة «أقول لكم»، ص 69.
- 46 حفنة البر هي مقدار ما يملأ الكفّين من القمح، وهي مجاز مرسل تفيد علاقته اعتبار ما كان؛ لأنّ المقصود هنا هو رغيف الخبز.
- 47 هذا البعد يهمل المتعة ويقدّس القيم والعقل ويحترم التصميم والبناء، وهو نسبة إلى أبولون Apollon إله الجمال والنور والتبصير.
- 48 هذا البعد ماديّ يقوم على الشهوة واللذة يطلق كلّ القوى الحيّة في الإنسان، وهو نسبة إلى ديونيزوس Dionysos إله الخمر عند الإغريق.
- 49 الغاية هنا بمعنى المرأة الحسناء الغنية لفرط بهائها عن لبس الحليّ والزينة.
- 50 راجع كتاب «الكتاب المقدّس في المنجز الشعري العربي الحديث» الهادي العيادي، دار سحر للنشر، تونس، 2007.
- 51 راجع: إنجيل متى 15/ 16، إنجيل مرقس 8/ 29، إنجيل لوقا 9/ 20.
- 52 راجع إنجيل متى الإصحاح 11/ آية 28.

«أقول لكم»، ص73.

راجع سورة المائدة: الآية 114: ﴿قال عيسى بن مريم اللهم ربنا أنزل علينا مائدة من السماء تكون لنا عيدا لأولنا وآخرنا وآية منك وارزقنا وأنت خير الرازقين﴾.

الأناجيل الثلاثة الأولى ملّتي ومرقس ولوقا.

مجموعة «أقول لكم»، ص74.

L'hypertextualité est « une relation unissant un texte B (hypertexte) à un texte antérieur A (hypotexte) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire »

((palimpsestes: page 13)).

راجع كتاب «الشعر العربي المعاصر: قضاياها وظواهره الفنيّة والمعنويّة»، عز الدين إسماعيل، ص409.

راجع كتاب «اللغة العليا»، جون كوهين، ترجمة: أحمد الدرويش: ص143.

LA PAROLE SOUVERAINE" LA BIBLE ET LA LITTERATURE 2" راجع تصدير فراي في كتابه

édits du Seuil, Paris 1994؛ ص21.

راجع «حياتي في الشعر»، ص122.

راجع «حياتي في الشعر»، ص62.

راجع لسان العرب جذر (ك. ل. م): الكلمة «تقع على الحرف الواحد من حروف الهجاء».

عاني عبدالصبور كثيرا من وطأة الكلام الموجه خصوصا حين تولّى رئاسة تحرير مجلة الكاتب بطلب من يوسف السباعي: إذ اعتبره المثقفون من أهل اليسار خاصة وخائنا لنظام السادات، كما عانى من هجمات النقاد السلفيين على أسلوبه الشعري الذي يستعمل المعجم اللغوي البسيط.

إنّ من ينطق لسانه بلفظ قاتل ينفث سماً صار كأنه بوق للحية القديمة التي نفثت أفكارها المسممة إلى عقل حواء، وفي هذا إشارة إلى النصّ التوراتي (سفر التكوين: سقوط الإنسان)، وإلى نعت المسيح لتلاميذه بأبناء الأفاعي.

«أقول لكم»، ص19 و20.

راجع إنجيل لوقا، الإصحاح السادس، الآيات 43 و44 و45: (كلّ شجرة من ثمرها).

راجع إنجيل لوقا، الإصحاح السادس، باقي الآية 45.

مجموعة «أقول لكم»، ص39.

راجع الأناجيل: (متى: 3/3)، (لوقا: 4/3)، (مرقس: 1/3).

راجع الأناجيل: (متى: 14/1 - 12)، (مرقس: 6/14 - 29)، (لوقا: 9/9).

مجموعة «أقول لكم»، ص40.

راجع قصيدته البائية (البسيط): «السيف أصدق أنباء من الكتب في حذّه الحدّ بين الجدّ واللعب».

يلمّح الشاعر بقوله «الكتب المروية» إلى قصة المنجمين مع فتح عمورية واستخفاف المعتصم بخرافاتهم.

راجع فصل: «في مفهوم الإيقاع» لمحمّد الهادي الطرابلسي، حوليات الجامعة التونسية، كلفة الآداب، العدد 32، سنة 1991، ص11.

راجع كتابه «القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية»، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 2001، ص23.

راجع كتابه (Critique du rythme: édition Verdier. Paris, 1982)، ص70.

78	راجع قصيدة «الألفاظ»، ص 19 و 20.
79	راجع مقطع «الحب»، ص 59.
80	راجع مقطع «الكلمات»، ص 72.
81	راجع مجموعة «أقول لكم»، ص 59 و 60 و 61، وص 72.
82	راجع قصيدة «أحبك»، ص 43 و 44.
83	راجع قصيدة «أغنية خضراء»، ص 23.
84	راجع قصيدة «أغنية خضراء»، ص 23.
85	راجع قصيدة «أحبك»، ص 43.
86	سورة النساء، الآية 171.
87	لسان العرب، جذر (ك. ل. م).
88	راجع «الكتاب المقدس في المنجز الشعري العربي الحديث»، للباحث الهادي العتيادي: ص 76 و 77.
89	راجع، على سبيل المثال، قصيدته «عرس قانا» في ديوان الخليل، مج 1، ص 288 و 289، دار الكتاب العربي، بيروت، ط 3، 1967.
90	راجع على سبيل المثال: «المجدلية».
91	راجع قصائده: «قافلة الضياع»، «غريب على الخليج»، «من رؤيا فوكاي»، «مرثية جيكور»، «المسيح بعد الصلب».
92	راجع على وجه الخصوص قصيدتيه: «بعد الجليل» و«لعاذر 1962».
93	راجع قصيدة «الظل والصليب»، ص 47 (4*).
94	راجع قصيدة «أغنية خضراء» ص 22، وقصيدة «الظل والصليب» ص 47 و 48.
95	راجع قصيدة «أغنية خضراء»، ص 22.
96	راجع (متى: 17/ 22 و 23)، (مرقس: 9/ 30 - 32)، (لوقا: 9/ 43 - 45).
97	راجع (يوحنا: 9/ 10).
98	راجع «أغنية خضراء»، ص 22 و 23.
99	راجع «حياتي في الشعر»، ص 138.
100	راجع «أغنية خضراء»، ص 23.
101	راجع (لوقا: 21/ 33).
102	راجع كتاب «عبقريّة المسيح» لعبّاس محمود العقّاد، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، د. ت، ص 135.
103	راجع قصيدة «العائد»، ص 34.
104	راجع مقطع «أجافكم لعرفكم»، ص 81 و 82.
105	راجع «حياتي في الشعر»، ص 162.
106	راجع قصيدة «الظل والصليب»، ص 48.
107	راجع قصيدة «الظل والصليب»، ص 48.
108	راجع، على سبيل المثال، قول بطرس ليسوع: «يا معلّم ما أحسن أن نبقى هنا» (لوقا: 9/ 33).
109	راجع «قصيدة الشعري العربي الحديث» للهادي العتيادي، ص 76.

- 110 هي مثل الزارع، مثل الحنطة والزوان، مثل حبة الخردل، مثل الخميرة، مثل الكنز، مثل اللؤلؤة ومثل الشبكة.
- 111 راجع مقطع «من أنا»، ص55.
- 112 راجع كتاب «في البدء كان الكلمة»، لخالد محمد خالد، مكتبة الأنجلو المصرية، نوفمبر 1961، ص121.
- 113 راجع «حياتي في الشعر» عبدالصبور، ص126.
- 114 (مثنى: 8 / 32).
- 115 (مرقس: 1 / 25).
- 116 (مرقس: 7 / 37).
- 117 (لوقا: 7 / 19).
- 118 (مثنى: 9 / 5).
- 119 (يوحنا: 11 / 43).
- 120 راجع مقطع «الكلمات»، ص71 و72.
- 121 يقول إحسان عباس: الموت هو الحقيقة التي تختصر معنى الوجود الإنساني في لفظتي (راجع «الحرية والموت»)، هما لفظة واحدة «قضى»، «قضت»: «اتجاهات الشعر العربي المعاصر»، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، ط1، 1978، 1 / 186.
- 122 راجع «الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر»، محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، 1978، ط2، ص583.
- 123 راجع في بحثنا: «أشكال التناس مع الكتاب المقدس»، د - التوالد: ص11.
- 124 راجع: «مثل الزارع» (لوقا: 8 / 5 - 8) + «مثل الوكيل الخائن» (لوقا: 16 / 5 - 8) + «مثل الوزنات» (لوقا: 19 / 16 - 18) + «مثل المزارعين القتلة» (لوقا: 20 / 10 - 15).
- 125 راجع قصيدة «الظل والصليب»، ص47 و48: من: السطر 23: «أنا الذي أحيأ بلا ظل... بلا صليب».
- (...) إلى السطر 40: «موتها سأم...».
- 126 يتكرر صوت السين [10] مرّات في الكلمات التالية: [يسرق السعادة / تُسمل / سكبت / انكسرت / إنسان / سيّد / سأم (3*)]، أمّا صوت الصاد فيتكرّر [20] مرّة في الكلمات التالية: [صليب / لصّ / الصليب / يصلبه / الصفصاف (4*)] / غصن / غصونك / الضحراء / تصلبني (3*) / انتصرت / العصر].
- 127 راجع مقطع «من أنا»، ص57.
- 128 راجع الديوان، ص135.
- 129 راجع في الديوان كتاب: «حياتي في الشعر»، ص136.
- 130 راجع «الكتاب المقدس في المنجز الشعري العربي الحديث»، الهادي العيادي، ص65.
- 131 راجع مقطع «من أنا»، ص55.
- 132 راجع مقطع «الكلمات»، ص71.
- 133 لا يمنع هذا من وجود بعض الإشارات إلى البعد الديونيزوسي، وكنا رأينا مثالا عن ذلك (راجع بحثنا: ص10).
- 134 راجع قصائد: «الشيء الحزين» / «موت فلاح» / «ثلاث صور من غرّة» ومقطعي «السوق والسوقة» / «موت الإنسان».

قائمة المصادر والمراجع

المصادر

- 1 - القرآن الكريم.
- 2 - كتاب الحياة: النسخة المصرية، جي سي سنتر، مصر الجديدة، القاهرة.
- مدونة البحث: مصدر واحد
- 1 - عبد الصبور (صالح): مجموعة «أقول لكم»، دار العودة، بيروت، لبنان، 1985.

المراجع

الدواوين الشعرية

- 1 - ابن أبي ربيعة (عمر): الديوان، دار صادر، بيروت، (دت).
- 2 - ابن زيد العبادي (عدي): الديوان حققه وجمعه محمد جبار المعيب، شركة دار الجمهورية للنشر والطبع، بغداد، 1965 م.

الدراسات العربية

- 1 - أحمد (محمد فتوح): «الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر»، دار المعارف، القاهرة، مصر، سنة 1978 م.
- 2 - الأسترباذي (رضي الدين): «شرح الرضي على كافية بن الحاجب»، شرح وتحقيق: د. عبدالعال سالم مكرم، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط (1)، سنة 2000 م.
- 3 - إسماعيل (عز الدين): «الشعر العربي المعاصر: قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية»: دار العودة، بيروت، لبنان، ط (5)، سنة 1988 م.
- 4 - خالد (خالد محمد): «في البدء كان الكلمة»، مكتبة الأنجلو المصرية، نوفمبر، 1961 م.
- 5 - عباس (إحسان): «اتجاهات الشعر العربي المعاصر»: المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، ط (1)، سنة 1978 م.
- 6 - عبدالصبور (صالح): الديوان (المجلد الثالث: «حياتي في الشعر»)، دار العودة، بيروت، سنة 1977 م.
- 7 - عبيد (محمد صابر): «القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية»، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ط (1)، سنة 2001 م.
- 8 - عجينة (محمد): «حفرات في الأدب والأساطير»، دار المعرفة للنشر، تونس، ط (1)، سنة 2006 م.
- 9 - العقاد (عباس محمود): «عبقريّة المسيح»، دار نهضة مصر للطبع والنشر، الفجالة (دت).
- 10 - العيادي (الهادي): «الكتاب المقدس في المنجز الشعري العربي الحديث»، دار سحر للنشر، تونس، سنة 2007 م.
- 11 - المخ (جلال): «جبران خليل جبران بين المصلوب والمجنون»، دار المعارف للطباعة والنشر، سوسة/تونس، ط (1)، أبريل 1991 م.
- 12 - مفتاح (محمد): «تحليل الخطاب الشعري»، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، سنة 1985 م.
- 13 - المسدي (عبد السلام): «اللسانيات من خلال النصوص»، الدار التونسية للنشر، ط (1)، سنة 1984 م.

- 14 - المهيري (عبد القادر) / صمود (حمادي) / المسدي (عبد السلام): «النظرية اللسانية والشعرية في التراث العربي من خلال النصوص»، الدار التونسية للنشر، ط(1)، 1988م.
- 15 - نوفل (يوسف حسن): «أصوات النص الشعري»، الشركة المصرية العالمية للنشر، ط(1)، سنة 1995م.
- 16 - اليوسفي (محمد لطفي): «لحظة المكاشفة الشعرية إطلالة على مدار الرعب»، الدار التونسية للنشر، ط(1)، سنة 1992م.

الدراسات المعربة

- 1 - بروكلمان (كارل): «تاريخ الأدب العربي»، ترجمة: عبد الحليم النجار، دار المعارف القاهرة، مصر، ط(5)، (دت).
- 2 - طاليس (أرسطو): «فن الشعر»، ترجمه عن اليونانية وحقق نصوصه: عبد الرحمان بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، سنة 1953م.
- 3 - كوهين (جون): «اللغة العليا»، ترجمة: أحمد درويش، القاهرة، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، ط(2)، سنة 2000م.

المعاجم والموسوعات

- 1 - «لسان العرب» لابن منظور، دار الحديث القاهرة، سنة 2003م.
- 2 - «موسوعة الفلسفة»، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط(1)، سنة 1984م.
- الدوريات
- 1 - «حوليات الجامعة التونسية»، كلية الآداب، العدد 32، سنة 1991م.
- 2 - فصلية «نزوى»، عمان، العدد 62، أبريل، سنة 2010م.

الدراسات الأجنبية

- 1- Frye (Northrop): « LA PAROLE SOUVERAINE LA BIBLE ET LA LITTERAURE 2 » Traduit de l'Anglais par Catherine Malamoud ; éditions du Seuil, Paris ,1994.
- 2 - G  nette (Gérard): « Palimpsestes : La littérature au second degré »   ditions du Seuil, Paris,1982.
- 3- Heidegger (Martin): « Approche de Hölderlin ,Souvenir » traduit par : Henry Corbin, Michel Deguy, François Fédier, Jean Launay,   ditions Gallimard, Paris,1962.
- 4 - Heidegger (Martin): « Chemins qui ne mènent nulle part », traduit de l'allemand par Wolfgang Brokmeier,   ditions Gallimard, Paris, Avril 1992.
- 5 - Meschonnic (Henri): « Critique du rythme »   ditions Verdier, Paris, 19

قيمة «الحب» في الشعر الفارسي القديم:

قصة «ليلى ومجنون»⁽¹⁾ للشاعر نظامي الكنجفي نموذجاً

د. رشيد يلوح*

يُمثل الشعر الفارسي القديم نموذجاً جمالياً فريداً، فقد ولد في حضن البيئة الحضارية الإسلامية للقرن الثالث الهجري، وبالإضافة إلى لغته وأوزانه شكلت قيمه المعنوية قمة في الامتزاج العميق بين الثقافتين العربية والفارسية.

وتُعتبر قيمة الحب إحدى أهم القيم التي جسدت بوضوح ذلك الامتزاج، إذ عبر الشعراء الفرس، في شعرهم، عن الحب بعناصر اختصوا بها وأبدعوا فيها، وكانت بحق إضافات نوعية إلى ما نقله إليهم نظراؤهم العرب، ولعل اختيارهم كلمة «عشق» مقابلاً لكلمة «حب» العربية هو دليل على تلك الاختلافات الدقيقة بين التجربتين، على الرغم من اشتراكهما في عناصر محورية شكلاً ومضموناً.

وشكل غرض الغزل، كما عرفه الشعر العربي، محضناً لقيمة الحب في بدايات الشعر الفارسي منذ القرن الرابع الهجري، إذ وردت كلمة «عشق» أول مرة في أبيات للشعراء أبي الحسن شهيد البلخي (توفي 325هـ)، وأبي عبدالله الرودي (توفي 329هـ)، وأبي منصور دقيقي الطوسي (توفي 370هـ). وبعد ذلك برزت قيمة الحب بشكل أوضح في شعر فرخي السيستاني (توفي 429هـ)⁽²⁾.

وقد ذكر بعض مؤرخي الشعر الفارسي القديم أن الغزل كان رائجا في المجتمع الفارسي حتى قبل هؤلاء الشعراء، وذلك في شكل أبيات ومقاطع غنائية كان مغنون متخصصون يتغنون بها في مجالس الطرب والأنس⁽³⁾. لكن التجربة لم تبلغ كمالها إلا في القرن السادس الهجري مع الشعراء سنائي الغزنوي (473 - 545هـ)، ونظامي الكنجفي (530 - 595هـ)، وتجلّى ذلك بالخصوص في منظومتي هذا الأخير: «خسرو وشيرين» و«ليلي ومجنون»⁽⁴⁾.

وفي المرحلة اللاحقة، بعد نظامي الكنجفي، واصلت التجربة الغزلية الفارسية مسيرة نضجها، شكلا ومضمونا، إلى أن بلغت قمة كمالها في القرنين السابع والثامن، لا سيما مع سعدي الشيرازي (606 - 691هـ)، وجلال الدين البلخي المشهور بجلال الدين الرومي (604 - 672هـ)، وحافظ الشيرازي (727 - 792هـ).

وميز بعض الدارسين الإيرانيين بين ثلاثة مستويات من الغزل، أولا باعتباره مفهوما، وثانيا باعتباره غرضا، وثالثا باعتباره شكلا قائما بذاته، غير أن الرأي السائد يميل إلى اعتبار الغزل مفهوما شعريا يمكن أن تتنوع داخله أشكال التعبير الفني، وقد كانت تجارب الشعر العرفاني الفارسي سببا في تكريس هذا المستوى الجديد في الشعر الفارسي⁽⁵⁾.

وبذلك شكلت قيمة الحب بتنوع تجلياتها نواة التجربة الغزلية في الشعر الفارسي، هذه الأخيرة التي تعتبر الأجدَر بتمثيل الشعرية الفارسية، وذلك بالنظر إلى قيمتها كيفما وكما، مقارنة مع بقية الأغراض والأشكال الشعرية. وبالنظر أيضا إلى ما جمعته من الكمال على مستوى كل عنصر من عناصر الشعر، شكلا ومضمونا. وترجع أهمية تجربة نظامي في مسار التجربة الغزلية الفارسية إلى ذلك التحول النوعي الذي أحدثته أعماله الشعرية، إذ نقلت الغزل من مستوى ممارسة شعرية ثانوية، ضمن أبيات متفرقة، إلى مفهوم شعري مستقل بذاته عن غيره من المفاهيم، ووضع بذلك نقطة الانطلاق لمسايرين مختلفين من الشعر الغزلي الفارسي، هما الغزل الإلهي أو العرفاني، أو ما عُبر عنه بالحب الحقيقي، والغزل البشري الذي اشتُهر بالحب المجازي⁽⁶⁾.

ونعتقد أنه من شروط فهم الإطار المعرفي لانتقال «قيس وليلي» العربية إلى الفضاء الفارسي النظر في شخصية نظامي الكنجفي وطبيعة عصره وتقلبات بيئته الثقافية والاجتماعية، فهذه العناصر كلها كان لها، وبكل تأكيد، الأثر الأوفر في اختياره ذلك النص وإدماجه داخل البيئة الفارسية، ما يفرض علينا الاستعانة بمنهج الدراسات الثقافية لفهم «ليلي ومجنون»، ذلك أن نظامي الكنجفي لم يكن تحت تأثير «قيس وليلي» العربي، باعتباره نصا خارجيا، بل كان يرى نفسه جزءا من النص ومن الثقافة التي حفظته.

ومن هذا المنطلق، تكون قيمة الحب التي يُجدها نظامي في نصه وبكل خصائصها نتيجة مكتملة لصيرورة ثقافية تجاوزت الأفق العربي إلى الأفق الإنساني، واخترقت جدران القرن الثالث عشر الميلادي لتصل إلى عصرنا بكل ما تحمله من عمق ووهج.

قيمة «الحب» في الشعر الفارسي قبل نظامي الكنجفي

لكي يحقق هذا المحور هدفه لا بد من وقفة مختصرة عند نشأة الشعر الفارسي، وهي نشأة مرتبطة بظهور اللغة الفارسية ذاتها، ونحن نقصد هنا اللغة التي كتب بها الأدب الفارسي، وعرف بها ما نعتبه اليوم الحضارة الفارسية. فكيف كان هذا الظهور وتلك النشأة؟

أ - نشأة الشعر الفارسي

لم يعرف الفُرس الشعر كما عرفه العرب قبل الإسلام، فكل ما عثر عليه بعض المستشرقين، وأخذه عنهم الدارسون الإيرانيون، هو بضعة أبيات باللغة البهلوية تنسب إلى ما قبل الإسلام، لكنها لا ترقى إلى مستوى صنعة شعرية، ولا تدل على رواج هذا النوع الأدبي عند الفرس قبل امتزاجهم بالبيئة العربية، والجدير بالذكر أن هذا الموضوع يُعد منذ بداية القرن العشرين موضع كثير من الفرضيات والنقاشات المتضاربة، لكن المؤكد المتفق حوله بين الجميع هو ولادة لغة فارسية جديدة بعد الإسلام، وقد تصاحب مع ولادتها بروز أولى الأبيات الشعرية بحسب بعض الروايات، ويكاد الاجماع أن ينعقد بين الدارسين القدامى والمعاصرين على أن الشاعر الرودي السمرقندي هو مرجع اللغة الفارسية الجديدة، وصاحب ديوانها الشعري الأول⁽⁷⁾. وسميت هذه اللغة الجديدة حينئذٍ باللغة الدرية نسبة إلى «دربار» وهو البلاط، لأنها ظهرت بين الشعراء الذين كانوا يقصدون البلاط الساماني، ويحاولون مدح الأمير بلغة تمزج بين العربية وكلمات من لغات متفرقة كانت رائجة حينئذٍ في المجتمع الفارسي. فقد كان الفرس يستخدمون مجموعة من اللغات المتقاربة فيما بينها قبيل الفتح الإسلامي وبعده بقليل، إذ ذكر ابن النديم في «الفهرست»، نقلاً عن ابن المقفع، أن لغات الفرس في نهاية العهد الساساني كانت هي: الفهلوية، والبارسية، والسريانية، والخوزية⁽⁸⁾.

واعتبر العالمان ماكس مولر (1823 - 1900)، ومارسيل كوهين (1884 - 1974) اللغة الفارسية عضواً في أرومة اللغات الهندو أوروبية، ويتفق معظم الدارسين على أنها تطورت عبر ثلاث مراحل كبرى، هي: الفارسية القديمة، وترجع إلى ما قبل الأخمينيين. والفارسية الوسيطة أو الفهلوية، وهي التي كانت سائدة في عهد البارثيين والساسانيين. والفارسية الجديدة أو الدرية، وهي التي برزت بعد دخول الإسلام إلى إيران، وبالتحديد في القرن الثالث الهجري، مع ظهور أسر فارسية حاكمة هي: الطاهريون (205 - 259هـ) في خراسان، والصفاريون (253 - 298هـ) في سيستان، والسامانيون (263 - 395هـ) في خراسان وبلاد ما وراء النهر وأجزاء من إيران وأفغانستان الحالية، وقد بذل هؤلاء جميعهم جهوداً في تأسيس ثقافة فارسية إسلامية مستقلة عن السلطة العربية الحاكمة في بغداد، فقامت بتشجيع المترجمين الفرس على ترجمة الكتب العربية باللغة الفارسية⁽⁹⁾.

واكتسبت الفارسية الجديدة رونقها مع ظهور أول أبياتها الشعرية المنسوبة إلى الشاعر محمد السكري، والتي مدح فيها الأمير يعقوب ليث الصفاري⁽¹⁰⁾، بينما شكلت دواوين شعراء أمثال الرودي السمرقندي، وشهيد البلخي، والدقيقي البلخي أرضية لغوية وأدبية كان لها بالغ الأثر فيما بعدها، لا سيما تجربة الشاعر

القومي أبي القاسم الفردوسي (411 - 329هـ) الذي وجد في تلك القصائد المادة التاريخية اللازمة لنظم أكبر منظومة فارسية تُمدد القومية الفارسية وأساطيرها القديمة، وهي المعروفة بـ «الشاهنامه».

وتعتبر اللغة الفارسية الجديدة لغة النخبة في المجتمع الفارسي، والذين وجدوا في البلاط الفارسي، سواء عند الطاهريين أو الصفاريين أو السامانيين مناخا مناسباً لتداول المعرفة التي كانت تروج حينئذٍ باللسان العربي، وقد كان للعباسيين على ما يبدو دور إيجابي في صناعة اللغة الفارسية الجديدة، ذلك أنهم رأوا فيها نموذجاً للغة إسلامية جديدة أكثر منها لغة فارسية قومية، وفي هذا السياق يقول المستشرق الأمريكي ريتشارد نيلسون فراي: «باعتقادي أن العرب ساعدوا بأنفسهم على إشاعة اللغة الفارسية في المشرق، وأن هذه المساعدة العربية الحكومية هي التي سببت سقوط اللغة السغدية وغيرها من اللهجات في تلك البلاد»⁽¹¹⁾. نشعر بانسجام هذا التفسير مع الاتجاه العام للأحداث إبان العصر العباسي الأول، فالخلفاء استعانوا بالفرس للقضاء على أعدائهم، كما اعتمدوا في بناء منظومتهم الأيديولوجية والثقافية السلطانية على الموروث الفارسي، وبلغت هيمنة هذا الموروث أن أصبح شرطاً أساسياً في تكوين الكتاب والمؤدبين حينئذٍ⁽¹²⁾. ونتيجة لتداخل الثقافتين العربية والفارسية، طوال القرون الثلاثة الأولى، استقبلت اللغة الفارسية الجديدة كما كثيراً من الألفاظ العربية، وكتبت بالخط العربي من اليمين إلى اليسار بإضافة أربعة حروف هي: (گ - پ - ژ - چ)، وتنطق على التوالي: (g - p - j - h). وتختلف الفارسية الجديدة عن الفارسية التي يتحدث بها الإيرانيون اليوم في جوانب جزئية، تهتم بالأساس التركيب والمعجم.

وبالنسبة إلى ملامح الفارسية الجديدة، فقد احتفظت هذه اللغة ببنيتها التركيبية الخاصة بها، فهي عكس اللغة العربية تبدأ جملتها بالاسم وتنتهي بالفعل، لكن معجمها وبنيتها المعنوية يكشفان عن تداخل عميق مع اللغة العربية⁽¹³⁾.

وفي اللحظة التي كانت الفارسية في بداية تشكلها كانت العربية قد قطعت شوطاً كبيراً في علومها، بفضل جهود علماء ولغويين فرس، وفي مقدمتهم مؤسس النحو العربي، أبو بشر عمرو سيوي (140 - 180هـ)، ويرجع ذلك إلى عدة أسباب منها الحافز الذاتي الذي فرض على الفرس خدمة لغة القرآن، ثم العامل الموضوعي المتمثل في غياب وحدة لغوية فارسية موحدة يمكن التعامل معها كمرجع، في ضوء تعدد لهجات الفرس في تلك المرحلة.

ب - قيمة «الحب» قبل نظامي

برزت أولى بوادر التعبير الشعري الفارسي في حضن الفارسية الجديدة الغنية بالعناصر الثقافية العربية والفارسية المتداخلة شكلاً ومضموناً.

وقد وردت مفردات ومعانٍ متفرقة في أشعار رواد الشعر الفارسي الأوائل منذ بداية القرن الثالث الهجري، أمثال حنظلة البديسي (توفي 229هـ)، وأبي الحسن شهيد البلخي (توفي 325هـ)، وأبو عبدالله الرودي (توفي 329هـ)، وأبو منصور الدقيقي الطوسي (توفي 370هـ)، وكانت في مجملها تقليداً للمطالع

الغزلية العربية وثقافة الحب كما راجت في العصرين الجاهلي والإسلامي، وجاءت محاولاتهم تلك في لغة بسيطة وصور قريية وملموسة، بعضها يعبر عن الفرح بالمحبة، كما يفرح بالطبيعة والأنهار، والبعض يعبر عن شوقه ولوعته للقاء والوصال مع تأثر واضح بالتجربة الغزلية الأموية والعباسية⁽¹⁴⁾. يبدو ذلك مثلاً في دوبيت للشاعر البدغيسي يقول فيها:

يارم سپند گرچه بر آتش همی فکند
اورا سپند و آتش نآید همی به کار
از بهر چشم تا نرسد مر ورا گزند
با روی همجو آتش و با خال چون سپند⁽¹⁵⁾

ومعناها: «حبيبي يضع البخور في النار حتى لا تصيبه عين بأذى. لكن ذلك لا يفيدني لأن وجهه كالنار وخاله مثل البخور». ونجد النمط نفسه لدى الشاعر شهيد البلخي في إحدى غزلياته، إذ يقول:

مرا به جان تو سوگند و صعب سوگندی
دهند پندم و من پند هیچ نپذیرم
که هرگز از تو نگرדם، نه بشنوم پندی
که پند سود ندارد به جای سوگندی
شنیده‌ام که بهشت آن کسی تواند یافت
که آرزو برساند به آرزومندی⁽¹⁶⁾

ومعناها: «أقسم بروحك وهو قسم صعب، ألا أتخلى عنك وألا أسمع لنصيحة أحد فيك. ينصحونني ولن أسمع لأي منهم، لأنه لا قيمة للنصيحة بعد القسم. وقد علمت أن الجنة سينالها من يحقق الرجاء للمرتجى».

وفي بداية القرن الخامس الهجري عرفت قيمة «الحب» رواجاً أكبر في الشعر الفارسي، لكنها لم تعرف بموازة مع ذلك تحولا نوعيا ملحوظا، إذ ظل الاحتفاء بها ضمن المجال الدلالي والنفسي المعروف في القرنين الثالث والرابع، بل ظهرت في كثير من القصائد، إلى جانب معاني المدح، مثل الطمع في كرم الممدوح، والمبالغة في وصف حسناته وتنزيهه.

ويعتبر الشاعر فرخي السيستاني (توفي 429هـ) من أبرز شعراء القرن الخامس الذين احتفوا بقيمة الحب وأعطوها مكانة خاصة في أشعارهم، يقول هذا الشاعر في إحدى قصائده:

من بدین بیدلی و دوست بدین سنگدلی
معشوق من از مستحلی بر نخورد
من بدین محتملی یار بدین مستحلی
تا نیاید زمن این بیدلی و محتملی⁽¹⁷⁾

ومعنى البيتين: «أنا فاقد القلب والحبيب قاس، أنا مُحْتَمِلٌ والحبيب مُسْتَحِلٌ لوجودي، ومادام محبوبي مصرا على استِحْلالِهِ لي فلن أُنْخَلص من هذه الحال».

ظلت معاني الانجذاب إلى المرأة المحبوبة تتردد في شعر شعراء القرن الخامس على منوال القرن الرابع، ظهرت في نصوصهم صورة المحبوبة الفاتنة أو القاسية أو التي تهون من أجل وصالها كل الصعاب، وقد «درجوا على نهج شعراء العرب من تصدير قصائدهم في المدح بأبيات الغزل أو النسيب، تفننوا فيها في ذكر جمال المحبوب وإطراء أوصافه ومحاسنه، ووصف تباريح الهوى ولواعج الغرام، وتصوير لوعة الفراق وحلاوة الوصال، وأمثلة ذلك كثيرة في قصائد العنصري (ت 431هـ)، والفرخي (429هـ)، والمنوتشهري (ت 432هـ) ومعاصريهم، إلى جانب استمرار هؤلاء الشعراء في نظم الرباعيات والمقطعات في الغزل». وقد أسست بواذر شعر التصوف والعرفان في القرن الرابع مقدمة لتبلور التجربة الشعرية الصوفية في القرن الخامس مع سعيد أبو الخير (357 - 440هـ)، وبابا طاهر الهمداني (336 - 423هـ)، وخواجه عبدالله الأنصاري (396 - 481هـ)، وهي التي شهدت التجليات الجديدة لقيمة الحب في الشعر الفارسي، والتي عُرفت بالحب الإلهي، وكانت بداية التحول النوعي لهذه القيمة كما رأيناها لاحقا في القرن السادس⁽¹⁸⁾. ومن شواهد أشعارهم نختار من إحدى رباعيات بابا طاهر العريان هذين البيتين:

كه يك سر مهربونی دردر بی
دل لیلی از او شوریده تر بی⁽¹⁹⁾

چه خوش بی مهربونی هر دوسر بی
اگر مجنون دل شوریده ای داشت

ومعناهما: «ما أحلى الحنان المتبادل بين الطرفين. وما أصعب الحنان من طرف واحد. إذا كان قلب المجنون ولهائاً فلأن قلب ليلي أكثر منه ولهائاً».

ويعتبر بعض الدارسين سعيد أبو الخير أول من أبرز قيمة الحب الإلهي في شعر التصوف الفارسي، من خلال قصائد تُمجّد هذا الحب وتُحث الناس على طلبه، ويُعزّي إليه أنه أول من استخدم الرباعيات وضمناها مبادئ التصوف وإشارات العرفان، وهو أيضاً أول من استعمل لغة الرموز في نماذج شعرية صوفية واضحة⁽²⁰⁾. وراجحت قيمة الحب بقوة في أشعار متصوفة القرن الخامس، وامتثلت بها التكايا الصوفية ومجالس الذكر، وتجلت في مجموعة من العناصر المعجمية والمعنوية التي ميزت أشعار المرحلة، وكان من أبرز تلك العناصر الإغراق في الرموز واستخدام خصائص وصفات المحبوب البشري للدلالة على الله، محبوبهم الحقيقي، ومنها مثلاً: الحبيب - المحبوب - المعشوق - الخال - الخمار - الجفن - العيون - الشفاه - الريق - الطرة السوداء. وقد سببت تلك الاستعارات التباساً في فهم المتلقي، وفتحت أمامه أفقاً واسعاً للقراءة والتأويل، فأصبحت قيمة الحب في تلك الأشعار تسبح في فضاء يجمع بين الخالق وكل ما أوجده من جمال ولطف في أكوانه، لذلك لا يزال النقاد والدارسون المعاصرون مختلفين في أحكامهم بخصوص بعض من تلك النصوص، تماماً مثلما قام الاختلاف حول مكامن الاتصال والانفصال النظري بين الحب البشري والحب الإلهي، وفي هذا السياق يعتقد الباحث الإيراني محمد آذرشب أن استعارة المتصوفة والعارفين رموز وخصائص الحب البشري ترجع في الأساس إلى كون هذا الأخير يمثل دليلاً على تجاوز الإنسان ذاته، وانجذابه نحو الجمال، وهو ما يجده تمثيلاً

لحاله تجاه الله نموذج الجمال المطلق، ذلك أن حبه في العمق هو عبور من ذاته إلى الله، وبتعبير آخر من الخلق إلى الحق⁽²¹⁾.

وقد سمح اتساع الأفق الدلالي للشعر الصوفي لقيمة الحب، في بعدها الإلهي، أن تُهيمن على معظم المزاج الشعري للقرن الخامس وما بعده في الشعر الفارسي، إذ أصبحت فئات من العشاق والقراء والقصاص يتعاملون معها لقرون على أنها تعبيرات عن حب رجل لامرأة، ما يكشف عن ظاهرة قيمة عجيبة تسافر فيها القيم من مجال إلى مجال، وتلبي حاجيات الناس وفق ما يرغبون به في كل مكان وزمان. وقد كانت تجارب شعراء القرن السادس انعكاسا واضحا لهذه الظاهرة، وتعبيرا عنها، إذ نجد قيمة الحب مُرفِقة على هذا القرن، كما نكتشف أن لغته ونصوصه ورموزه مُشبعة بها إلى أقصى درجة، وكانت تجربة الشاعر نظامي الكنجفي أصدق نموذج في اعتقادنا على تجليات هذه القيمة وتحولاتها، ودورها الفريد في إثراء التداخل الثقافي العربي الفارسي، وإعطائه بعدا فنيا روحيا في منتهى الدقة واللفظ.

ج- نظامي الكنجفي وتجربته الشعرية

كان الحب في حياة الشاعر إلياس نظامي الكنجفي⁽²²⁾ تجربة شخصية مريرة، عرفها منذ بداية شبابه، واستمرت معه طوال مراحل عمره، جاء بعض من أطوارها في ما كتبه نظامي نفسه، بينما جاء بعض آخر في ما نقلته المصادر التي اهتمت بحياته، ومنها أنه تزوج من ثلاث نساء، واحدة بعد الأخرى، فكلما انتزع منه الموت واحدة تزوج أخرى، حتى استسلم للقدر بعد وفاة الثالثة، أحبهن جميعا، إلا أن حظ زوجته الأولى «آفاق» من حبه كان أوفى⁽²³⁾. فكان الحب عنده منذ البداية قرين الحُزن والألم، كما هو قرين الجمال والسعادة المؤجلة، أنشد في نهاية منظومته «خسرو وشيرين» قائلا:

تو کز عبرت بدین افسانه مانی	چه پنداری مگر افسانه خوانی
درین افسانه شرطست اشک راندن	گلای تلخ بر شیرین فشاندن
بحکم آنکه آن کم زندگانی	چو گل بر باد شد روز جوانی
سبک رو چون بت قبحاق من بود	گمان افتاد خود کافاق من بود
همایون پیکری نغز و خردمند	فرستاده به من دارای در بند ⁽²⁴⁾

ومعنى الأبيات: «خذ من هذه القصة عبرة، وحلق بخيالك بعيدا، فمن شروط قراءتها سَكْبُ الدموع وتَرُّ ماء الورد الممزوج بالأسى على قبر شيرين، لأن حياتها كانت قصيرة، مثل وردة صغيرة عصفت بها الرياح، كان وجهها جميلا كوجه محبوبتي المعبودة، حتى ظننت أنها هي آفاقي الجميلة والفاتنة التي وهبها لي ملك دربند».

ويذكر نظامي في مقدمة كتابه «إقبالنامه» أن موت زوجته الثالثة، التي لم يذكر اسمها، صادف بداية نظمه قصة «ليلى ومجنون»، وهناك أشار إلى أن زواجه أصبح أشبه بضحايا تسقط عند كل منظومة حب ينشدها⁽²⁵⁾.

انحاز نظامي الكنجفي، في تجربته الشعرية، إلى صوت القلب والمقاصد النبيلة، قال في مقدمة منظومته «مخزن الأسرار»: «لم أقبل هبة من أحد، ولم أكتب سوى ما أمرني به القلب»⁽²⁶⁾، لذلك خلا شعره من المدح والهجاء وتصفية الحسابات مع خصومه الذين لم يترددوا في الهجوم عليه، كما خلا من لغة الكراهية ضد المختلفين معه على الرغم من استماتته في الدفاع عن عقيدته السنية الشافعية الأشعرية، وقد افتخر نظامي بأبطال التاريخ والأساطير الفارسيين، مع العلم أن أصوله لم تكن فارسية، فهي على الأرجح عربية عراقية، وفق بعض الفرضيات، وإن كانت ولادته ونشأته في مدينة كنج في أذربيجان اليوم، حيث تنتشر الثقافة التركية، وقد جعلته هذه العناصر المتداخلة عرقيا ولغويا وجغرافيا إنسانا منفتحا على الآخرين، بعيدا عن العنصرية، مُتطلعا إلى السلام العالمي والمدينة الفاضلة التي تصوّرها وتُمْنى أن تحضن الجميع وتوفر لهم الاستقرار والمحبة.

ويعتبر نظامي الكنجفي شاعرا مؤسسا ورائدا في الأدب الفارسي، إذ كانت أعماله قمة في الإبداع والتفرد الفني، كما كانت مشبعة بالأخلاق والقيم العرفانية، خاصة منظوماته: «مخزن الأسرار»، و«خسرو وشيرين»، «وليلي ومجنون»، و«هفت بيكر»، و«التمثيل السبعة»، و«إسكندرنامة»، و«رسالة الأسكندر»، وقد اقتفى أثره في هذه النصوص كثيرون ممن جاءوا بعده، لا سيما كبار الشعر الفارسي أمثال: مولانا جلال الدين الرومي، وسعدي الشيرازي، وعبدالرحمان الجامي، وحافظ الشيرازي.

ويبدو نظامي في منظوماته الشعرية مُتفوقا ببراعة في تصوير الطبيعة والعلاقات الاجتماعية ومشاعر الأبطال وحركاتهم ومضائهم، وقد ساعده في ذلك انتماءه إلى المجتمع طبقة وسطى أتاحت له التعرف على بيئة عصره من قريب، كما ساعده اطلاعه الكبير على مختلف معارف عصره، وتمكنه من العلوم العرفانية والطبيعية على فهم الظواهر الاجتماعية والتاريخية والاختلافات الفكرية والعقدية، وقد نجح في نقل كل تلك التفاصيل وغيرها إلى منظوماته الطويلة بلغة جميلة ورقيقة وأساليب بيانية متقنة، فكانت نصوصه من قبيل السهل الممتنع، قريبة من لغة الناس ومشاعرهم، بعيدة عن إمكان محاكاتها⁽²⁷⁾.

كان نظامي الكنجفي صادقا ودقيقا في تصوير عاطفة الحب من خلال جهده في تتبع انشغالات عصره بقصص الحب في تجلييهما البشري والإلهي، وقد كانت منظومته «خسرو وشيرين» التي أنشدها في (6500) بيت تعبيرا جميلا عن الحب البشري الذي جمع بين شيرين من جهة، وفهاد وخسرو اللذين تنافسا على قلبها من جهة أخرى، في حين كانت منظومة «ليلى ومجنون» انعكاسا قويا لقصة «قيس وليلى» العربية على مرآة العرفان الإسلامي بلونه الفارسي، فكيف ذلك؟

د- «قيس وليلى» والرحلة من الفضاء العربي إلى الفارسي

أ - انتقال القصة إلى الفضاء الفارسي

أصل قصة «ليلى ومجنون» الفارسية هو قصة «قيس وليلى» العربية، والتي أرجعتها بعض المصادر إلى العصر الأموي، وقد قام حول حقيقتها التاريخية جدل بين الدارسين قديما وحديثا، والمرجح أنها أسطورة من

نسج خيال الإنسان العربي في شبه الجزيرة بعد الإسلام، ما يُفسر اختلاف تفاصيلها وطرق روايتها من مصدر إلى آخر⁽²⁸⁾. وقد اهتم أبو الفرج الأصفهاني بالروايات التي نقلت قصة «قيس وليلى»، وأمام اختلافها لم يدع صحة أو سقم أي منها⁽²⁹⁾. ويعتقد محمد غنيمي هلال أنه في الإمكان تحديد ملامح شخصية قيس، من خلال أدوات التحليل النفسي⁽³⁰⁾، في حين أكد طه حسين أن مناهج البحث العلمي الحديثة تؤكد عدم وجود شخصية حقيقية من هذا القبيل⁽³¹⁾.

وقد ساهم مجموعة من الإخباريين والرواة في صياغة أشهر رواية للقصة في أواخر القرن الأول بعد الهجرة، مثل ما قام به أبو بكر الوالبي⁽³²⁾. وتحكي القصة - باختصار شديد - أن الشاعر قيس بن الملوح أحب ابنة عمه ليلى وهما لايزالان طفلين يلهوان في حي من أحياء بني عامر في نجد، وزاد من عشقه لها حرمانه من الزواج منها، ما دفعه إلى أن يهيم على وجهه في الأرض إلى أن وجد ميتا بالقرب من قبرها، فدفن هناك. هذه القصة تعبر عن تصور العرب لنوع محدد من الحب، فهي ترصد تفاعلهم مع حدث الارتباط القلبي بين عاشقين في بيئة عربية وفي زمن عربي بامتياز لم يمتزج بعد بالشعوب والثقافات الأخرى، وإذا صح أنها من نسج خيال الناس، فإنها تعكس بحق انفعالا جماعيا عربيا مع قيمة الحب.

وقد وردت في أحوال هذين العاشقين حكايات وتفاصيل كثيرة ملأت أشعار العرب وكتب أخبارهم، وتُجمع كلها على حبهما العفيف، وتُصور العذاب الروحي الذي كابدها وفاءا لقداسة حبهما، إلى أن خرجا من الدنيا من دون أن يتحقق لهما أمل الوصال فيدفنا في قبرين متلاصقين وقد تحررت الروحان من سجن الجسد وحلقتا بعيدا في السماء. وردت رواية في كتاب «مصارع العشاق» للسراج القارئ (توفي 500هـ)، ويذكر فيها حوارا مؤثرا لرجلٍ صادف ليلى في الصحراء، جاء فيه: «... قالت: هل سمعت بذكر فتى يقال له قيس ويلقب بالمجنون؟ فقلت: إي والله، ونزلت بأبيه، وأتيت حتى نظرت إليه، يهيم في تلك الفيافي، ويكون مع الوحش لا يعقل ولا يفهم إلا أن تذكر له ليلى فيبكي، وينشد أشعارا يقولها فيها.

قال: فرفعت الستر بيني وبينها، فإذا شقة قمرٍ لم تر عيني مثلها، فبكت وانتحبت حتى ظننت، والله، أن قلبها قد انصدع، فقلت لها: أيتها المرأة! اتقي الله، فوالله ما قلت بأسا، فمكثت طويلا على تلك الحال من البكاء والنحيب ثم قالت:

ألا لَيْتَ شِعْرِي، وَالْخُطُوبُ كَثِيرَةٌ مَتَى رَحَلَ قَيْسٌ مُسْتَقِلَّ فَرَاجِعُ
بِنَفْسِي مَنْ لَا يَسْتَقِيلُ بِرَحْلِهِ وَمَنْ هُوَ، إِنْ لَمْ يَحْفَظِ اللَّهَ، ضَاعُ

ثم بكت حتى غشي عليها، فلما أفاقت قلت: من أنت، بالله؟ قالت: أنا ليلى المشؤومة عليه، غير المساعدة له. فما رأيت مثل حزنها ووجدها، فمضيت وتركتها»⁽³³⁾.

ومن المحتمل جدا أن الفرس قد تعرفوا على قصة «قيس وليلى» في بداية رواجها بين العرب نهاية القرن الأول الهجري، ومن المرجح أن طول مسار الامتزاج العربي الفارسي الذي استقر تقريبا حوالي أواخر القرن

الثالث الهجري قد ساهم في تأخر بروز آثار فنية فارسية تحتفي بقصص العرب ومروياتهم، كما ساهم في ذلك اكتفاء الفرس بموروثهم الشعبي وبقصصهم المحلية التي تحتفل بقيمة الحب كما يشعرون بها ويتصورونها، ولعل هذا السبب الأخير هو الذي دفع بشاعر عارف مثل نظامي الكنجفي، عاش في القرن السادس الهجري، إلى النظر في أحداث قصة «قيس وليلى» العربية ليكتشف فيها، ربما، ما لم ينتبه إليه العرب، فكان أول شاعر فارسي ينظم القصة وفق نسق شعري ورؤية جديدة استجابة لطلب أخستان منوتشهر أحد أمراء أسرة شيروانشاه التركية⁽³⁴⁾، فأصبحت «ليلى ومجنون» من بعده مصدر إلهام لشعراء أعادوا صياغتها بأشكال وأبعاد متنوعة.

وقد أبدع نظامي الكنجفي في نظم قصة «ليلى ومجنون» ضمن شكل غنائي في (4700) بيت⁽³⁵⁾، فكانت بذلك من أكبر قصص الحب المشتركة بين الأدبين العربي والفارسي، واستقرت إلى جانب قصص الحب الفارسية المشهورة مثل «وامق وعذرا» و«خسرو وشيرين».

ومن المفارقات الغريبة التي صاحبت انتقال «قيس وليلى» إلى الفضاء الفارسي هو رواجها الكبير في الأدب الفارسي شعرا ونثرا بعد نظامي الكنجفي، كأنها وفرت حاجة ثقافية وروحية كانت قائمة لدى المجتمع الفارسي حينئذ. في حين ظلت القصة منسية إلى حد كبير في الأدب العربي إلى بداية عصر النهضة الأدبية في القرن التاسع عشر، والجدير ذكره أن هذه المفارقة تنطبق على كثير من العناصر التي شكلت التبادل الثقافي العربي والفارسي في كلا الاتجاهين، أخذا وعطاءً.

ب - نظامي وإعادة إنتاج «قيس وليلى» فارسياً

كتب الشاعر نظامي «ليلى ومجنون»، في مرحلة من تجربته طبعها انشغاله الوجودي بقيمة الحب، وتبدأ منذ نظمه «خسرو وشيرين»، ولا تنتهي عند نظمه «ليلى ومجنون»، وإذا كانت «خسرو وشيرين» تحتفل بقيمة الحب في صورته البشرية، كما أنتجت البيئة الفارسية قبل الإسلامي، فإن «ليلى ومجنون» كانت اهتماماً بتلك القيمة في صورتها العذرية كما أنتجها العرب بعد الإسلام، فوجد فيها نظامي تمثيلاً مناسباً لقيمة الحب الكبرى عند الإنسان، وهي القيمة التي تربط الإنسان بخالق الجمال والجلال المطلق.

ولعل أهم عنصر لفت نظر نظامي إلى قصة «قيس وليلى» العربية هو تلك العقيدة العرفانية التي ترى في الحب العذري شرطاً أساسياً للمرور إلى الحب الإلهي، فسمى العارفون الأول حبا مجازياً، بينما اعتبروا الثاني حبا حقيقياً. جاء في «قوت القلوب» أن مريداً باح لشيخه: «قد طولعت بشيء من المحبة، فقال [الشيخ]: يا ابني، هل ابتلاك بمحسوب سواه فأثرت عليه إياه؟ فقال: لا. فقال: فلا تطمع في المحبة فإنه لا يعطيها عبداً حتى يبلوه»⁽³⁶⁾. فهما - باعتقاد العارفين - عاطفتان روحيتان: الأولى تتجه نحو المرأة باعتبارها رمز الكمال الإنساني، والثانية تتجه نحو الخالق باعتباره مصدر كل الكمالات ومنتهاها. وكلا الحُنين يشتركان في خصائص من قبيل: تقديم الروح على الجسد، والمعنى على المبنى، التدرج والانتقال من مرحلة إلى أخرى، والصبر مع تحمل الأذى، ثم فداء المحبوب.

ومن المرجح أن الشاعر نظامي الكنجفي رصد هذه الخصائص وغيرها في قصة «قيس وليلى»، فسعى إلى تأويلها بالتعديل والإضافة، مُستخدماً إياها في سياق الحب الإلهي، ما جعله في النهاية ينتج نصاً بروعة «ليلى ومجنون»، قدم فيه قيمة الحب من زاوية إنسانية إلهية، أعطت بعداً آخر للاشتراك العربي الفارسي، هو البعد القلبي العميق.

لاحظنا أن الشاعر نظامي أعاد إنتاج «قيس وليلى» العربية، من خلال مدخلين أساسيين هما: مدخل الشكل ومدخل المضمون. إذ أفضى نظرنا في القصتين إلى رصد عددٍ من العناصر التي أبدع فيها الشاعر نظامي، وكان مجموع حاصلها في النهاية هو إضافة نوعية لقيمة الحب في كلا البعدين: الفارسي والإنساني.

1- مدخل الشكل

صاغ الشاعر نظامي الكنجفي قصته «ليلى ومجنون» في قالبٍ حكائيٍّ محكمٍ، إذ استهلها بمقدمة من إبداعه اتبع فيها مسلك شعراء عصره في استهلال القصائد والمنظومات الشعرية، فجاءت في شكل مُناجاةٍ إلهية ومدح للرسول (صلى الله عليه وسلم)، ثم ذكرٍ للخمر وللأيام الخالية، فيذكر سبب نظمه للقصة مع نصائح يقدمها إلى ابنه محمد.

المسألة الشكلية الموالية التي لاحظناها في «ليلى ومجنون» هي الاختلاف في بعض الأحداث، مثل حدث لقاء الطفلين قيس وليلى في الكتاب، وخلق شخصيات جديدة مثل سلام البغدادي والأمير نوفل، بالإضافة إلى تفاصيل أخرى لم ترد في الأصل العربي، ولأن المقام لا يسمح بذكر كل ذلك، نكتفي بالخلاصة الآتية للقصة كما صاغها نظامي: «التقى الطفلان قيس وليلى في الكتاب، المكان الذي يتعلم فيه الأطفال القرآن ومبادئ الكتابة، فكانت هناك بداية جبهما. وقيس ابن ملك من ملوك العرب تدخل أحد مساعديه، وهو نوفل أمير الصدقات، لتحقيق رغبة قيس في الفوز بليلى، فلم يفلح فحارب أهلها، وعلى الرغم من هزيمة والد ليلى لم يرضخ لطلب قيس ووالده، فزوجها من شخصٍ آخر، وبعد هذه الصدمة انصرف قيس إلى الصحراء ليُعاشر الحيوانات والوحوش، ويلتقي سلام البغدادي بقيس في الصحراء، وبذلك يُصبح سلامَ راوياً أميناً لأشعار قيس من بعده. تُمر الأحداث فيموت زوج ليلى، لتقيم في بيتها إلى أن تفارق الحياة، يصل الخبر إلى العاشق قيس فيحزن عليها حزناً عظيماً إلى أن يموت على قبرها⁽³⁷⁾. ويبدو أن هذا الاختلاف، على مستوى الأحداث والشخصيات وتفاصيل البيئة الطبيعية، هو الذي فرض على الشاعر بناء قصته في حوالي أربعة آلاف بيت، بينما لم تتجاوز ألف بيت عند راويها العربي أبو بكر الوالبي.

ويمثل التصوير البارع للأحداث والحركات ومناظر البيئة، واستخدام الرموز والمصطلحات العلمية والطبية جانباً آخر ميز الإضافة الشكلية التي قدمها نظامي في «ليلى ومجنون». ونعتقد أن إبداع نظامي على المستوى البياني والأسلوبي وجمالياتها الفنية هو خاصية ذاتية للنص في بيئته الثقافية والفنية، ومن الصعب اعتبارها إضافة إلى النص العربي لاختلاف المسارين لغة وثقافة وذوقاً. فكل نص جميل وفريد في سياقه. ويشكل اتساع نص نظامي أهم ملاحظة شكلية، ونظن أن سببها هو الخلفية العرفانية التي حكمت الشاعر في عمله، فرمى

حرص على تقديم أكبر قدر من الوضوح لمعانيه؛ متحديا على ما يبدو قولهم: «كلما اتسع المعنى ضاقت العبارة»، فاخياره نضا قصصيا دليل على رغبته في تجاوز ضيق العبارة وملاحقته الحثيثة للمعنى. وربما لهذا السبب أيضا كانت إضافاته على مستوى المضمون أكبر حجما.

2- مدخل المضمون

يمثل المضمون المدخل الرئيس الذي استطاع نظامي أن يُقدم من خلاله إضافات نوعية وغير مسبقة لقصة «قيس وليلى»؛ ما أخرجها من مجالها الدلالي العربي إلى المجال الدلالي الفارسي، حيث اكتست قيمة الحب حلة جديدة كلياً، ويرجع طه ندا أن يكون نظامي قد اطلع على «كثير من المصادر، فاختر منها وانتقى، ولكن الذي نرجحه أن يكون قد وقع على كتاب لم نعرفه بعد ليجمع تلك المادة التي صاغ منها منظومته»⁽³⁸⁾. لكن المؤكد أن الأثر الأكبر في هذه الطفرة الإبداعية يرجع إلى رؤية نظامي نفسه إلى القصة والهدف منها، ففي قصة «خسرو وشيرين» أبرز نظامي البعد البشري لقيمة الحب باعتبارها عاطفة ذاتية تعبر عن ميول المحبين بعضهم إلى بعض، بكل ما يحمله ذلك الميول من رغبات نفسية، وتطلعات إلى المودة والسعادة ومُتَع القرب. وهي الرغبات التي لم نجدها في «ليلى ومجنون»، حيث تبدو قيمة الحب مطلقة وتعبيراً عن تجاوز للذات وحركة مؤلمة في اتجاه المحبوب الأبدي.

حاول نظامي إشعار القارئ في مقدمة نصه بطبيعة القصة، إذ أوضح أن «ليلى ومجنون» قصة صعبة وأكثر تعقيداً من «خسرو وشيرين»، لأن الأولى جرت أحداثها الأصلية في بيئة صحراوية قاحلة، وفي مجتمع قبلي متشدد وأبطالها تحملوا كثيراً من المعاناة، من دون تحقيق الوصال الأرضي، بينما تطورت أحداث الثانية في بيئة فارسية قرب الأنهار وبين البساتين والأشجار، وانتهت بوصول البطلين. كانت هذه التلميحات تهيئة للقارئ الذي سيكتشف شيئاً فشيئاً أن قصة الحب التي هو بصدد قراءتها ليست سوى قصة معاناة وجودية، وانجذاب إنساني نحو المطلق⁽³⁹⁾.

وتثبت مضامين القصة المختلفة وجود ذلك المنحى المأساوي، ومن مصاديقه ذلك الحضور القوي للموت، فمثلاً يموت والد المجنون، فيتبعه موت أمه، فيموت زوج ليلى الذي لم يلمسها، ثم تموت ليلى في النهاية، وهو الموت الذي يستدعي موت البطل قيس. ونعتقد أن هدف نظامي من تكريس هذا اللون القاتم في قصته هو التذكير الدائم بالنهاية والمصير الأبدي، وبالنسبة إلى العاشقين المعذبين هو نوع من الخلاص المنشود.

وقد اعتمد نظامي الكنفجي المنهج التطوري في عرض أحداث القصة والتعامل مع أبطالها، إذ بدأت الأحداث قبل ولادة البطل الرئيس الذي هو المجنون، وذلك عندما نقل الشاعر دعاء والده ومناجاته ربه لكي يرزقه بولد صالح، ليظهر بعد ذلك الولد الصغير في الكتاب يتعلم القرآن، وهناك يلتقي مع الصغيرة ليلى فيتعلق قلبه بها، وهكذا تتحرك الأحداث نحو النهاية في حركة تطويرية تبدو فيها الشخصيات متغيرة وفق المقام.

ويمثل كل من دعاء الوالد والذهاب إلى الكتاب إضافة من خيال نظامي للقصة اقتضاها غرضه من نظم القصة، وهو إبراز القيمة الإلهية للقصة، فالقضايا المصرية تحتاج دائماً إلى الدعاء، والدعاء هو جوهر العبادة،

واتصال مباشر بالله بلا وسائط. كما نفهم من هذا الدعاء أن الطفل قيس الذي سيولد، وكل ما سيحدث في حياته سيكون ضمن إرادة الله وبتدبيره، أما ذهاب هذا الطفل إلى الكتاب فيعني أن منشأ القصة وسبب وجودها هو منشأ مدرّك وعالم، هو مكان متعال في بيئته، وربما مقدس، ومن المهم جدا التذكير بمركزية الأماكن وتفاضلها في الفكر العرفاني، فكل مكان له رمزيته التي تمنحه قوة التأثير في الإنسان والأحداث. ويتضح البعد العرفاني للقصة في أحداث أخرى، مثل ذهاب المجنون مع والده إلى مكة قصد الدعاء عند بيت الله الحرام، وهناك نشاهد الأب يطلب الشفاء لابنه من جنونه، بينما نشاهد هذا الأخير يرجو ربه أن يديم عليه حال التعلق بليلى وتحمل الآلام من أجلها، وهنا نكتشف طبيعة قيمة الحب الإلهي الذي تمجده القصة وتعلي من شأنه، فهذا الحب لا يشبه الحب البشري إلا في ظاهره، فهو في رأي محمد غنيمي هلال نوع من المعراج الروحي المتعالي، وهو هدف بحد ذاته لأن البطلين مُستقلان كل منهما عن الآخر، وفي أعماقهما تشتعل نيران الحب⁽⁴⁰⁾.

وعندما يصف نظامي جسد ليلي يتجنب الكلمات والتعبيرات المباشرة والألفاظ الخادشة للحياء، نجده وصفا هادئا ومشبعاً بالمعنويات، كان الشاعر حريصاً على مراعاة القواعد الأخلاقية انسجاماً مع هدفه الإلهي من القصة، ويبدو ذلك واضحاً في نهايتها؛ حيث نجد أحد أصحاب قيس، وهو زياد الذي رأى قيساً في منامه مع محبوبته ليلي في الجنة، ليستنتج نظامي أن عدم الاقتراب من اللذات المحرمة في الدنيا، يضمن الحصول عليها في الآخرة⁽⁴¹⁾. ومن المضامين التي أضافها نظامي إلى القصة تحاور قيس مع الحيوانات في خلواته، بعد أن هام على وجهه في الصحراء، ومنها حوار مع الغراب والذي انتهى بتكليف هذا الأخير بنقل رسالة إلى ليلي. أو حوار مع الطي الذي سقط في شبك الصياد، فقام قيس بفك أسره وإخباره بأن الفضل في نجاته يرجع إلى ليلي، ما يعني أن ليلي بالنسبة إلى المجنون ليست محبوبة عادية فقط، بل تتعدى ذلك إلى محبوبة كونية تفيض على الكائنات بجمالها ورحمتها. وقد جاء وصف حدث تحرير الطيبي في مائة بيت يقول معنى ثلاثة منها: «أيا شبيه ليلي لا تهتم فإنني صديقك، لا تخف من الوحوش وامض سالماً مطمئناً واستطب العشب، لقد أنقذتك ليلي وفكت عنك القيود»⁽⁴²⁾. وتبرز مضامين قصة نظامي أن دور المجنون محوري في القصة، فهو حاضر في كل الأحداث والتفاصيل، عكس ليلي التي لا تحضر بشخصيتها إلا في مشاهد قليلة، بينما يحضر خيالها خافتاً في كل القصة، ما لم يحدث في قصة «شيرين وخسرو» الفارسية التي احتلت فيها المحبوبة شيرين كل زوايا الأحداث، بينما اكتفى خسرو بالأدوار الثانوية. وهذا يعني أن قيس وشيرين في القصتين يمثلان قضية نظامي الرئيسية. ففي «ليلى ومجنون» يريد نظامي أن يسلط الضوء على قيس المجنون المتعلق بالمحبوب، والذي ليس في حقيقته إلا ذلك الإنسان المنجذب إلى الخالق، حياته ليست سوى رحلة مكابدة وآلام وطلب للخلاص الأبدي.

إن محوريت المجنون لا تعني ضعف شخصية ليلي، فهي هدف مهيم بروحه على تفاصيل القصة، فمثلاً في العنوان العربي يسبق دائماً اسم البطل اسم البطلة، فنقرأ دائماً: «قيس وليلى» أو «مجنون ليلي»، بينما نقرأ في نسخة نظامي «ليلى والمجنون»، وهذا يعني أن النظرة الفارسية أعطت وزناً متقدماً لشخصية ليلي، رغم دورها الثانوي في مجريات الأحداث.

ومن إضافات نظامي للقصة تلك السلوكات التي ميزت شخصية ليلى، فهي مثلا ترفض أن تمكن زوجها من جسدها، بينما هذا الأمر غير وارد في الأصل العربي، أو عندما ترأس المجنون لتعبر له عن حبها، أو عندما تحاول تدبير لقاء بقیس مستغلة غياب والدها وزوجها في الحج، وهو ما لم يرد أيضا في الأصل العربي. هنا أيضا نلاحظ أن النسخة الفارسية أعطت ليلى المبادرة والجرأة، ما لم يرد في النسخة العربية الأصلية. ولأن نظامي يعيد إنتاج القصة في بيئة فارسية فإنه عمد إلى توظيف بعض من عناصر الثقافة الفارسية، وهي الإضافات التي حُلقت بالقصة العربية بعيدا في سماء بلاد فارس وأجوائها التاريخية والاجتماعية والطبيعية، ومن تلك الإضافات ذكر النفس الملحمي في المعركة التي أضافها من خياله، والتي دارت بين الأمير نوفل وأهل ليلى، ونعتقد أن هذه الإضافة هي انعكاس لتأثير عنصرَي الحرب والبطولة في الثقافة الفارسية. ومن المؤشرات الثقافية الفارسية التي أدخلها نظامي في القصة، نذكر طلب المجنون من الغراب أن يكون رسوله إلى ليلى، بينما يرمز الغراب في البيئة العربية إلى الشؤم. بالإضافة إلى مناظر طبيعية من وحي بلاد فارس، مثل الأشجار والبساتين والمياه لم ترد في الأصل العربي، ولا تنسجم طبعاً مع الطبيعة الصحراوية.

نقل الشاعر نظامي الكنجفي قصة «قيس وليلى» إلى المجال الفارسي؛ مُستخدماً مضامين عرفانية واجتماعية وطبيعية ساهمت في إغناء الأحداث وإثراء قيمة الحب، محاولاً إرضاء كل فئات قرائه وإشباع رغباتهم النفسية والروحية معاً، فكما أن «مجنون ليلى» تعني لدى البعض قصة حبٍ عذريٍّ مثاليٍّ، فهي لدى آخرين ترمز إلى حب الإنسان لخالقه.

3 - كيف خدمت «ليلى ومجنون» قيمة الحب في الشعر الفارسي؟

اختار الفرس لمفهوم الحب العربي كلمة «عشق» العربية، واستخدموها في كلا المعنيين: البشري والإلهي، والعشق في العربية هو مستوى عاطفي أعمق بكثير من الحب، جاء في اللسان: «العِشْقُ: فرط الحب، وقيل: هو عُجْبُ المحب بالمحبوب يكون في عَفَافِ الحب ودَعَارَتِهِ...»⁽⁴³⁾. فهل يعني هذا أن الحب في فهم الفرس هو تلك العلاقة الأعمق من الحب؟ أم أنهم اختاروا أشد ما في الحب للتعبير عنه؟ أم أن الأمر كله هو مسألة انتقاء لغوي خضعت لعوامل تاريخية ونفسية واجتماعية؟ أسئلة نتركها لمجال غير هذا، لكننا نرجح أن يكون سبب انتشار قصة «ليلى ومجنون» في الأدب الفارسي من بعد نظامي راجعاً إلى انسجام قيمة الحب كما تُبرزها القصة مع بيئة العصر في بلاد فارس والتي هيمن عليها اللون الصوفي ومذاهب العرفان السلوكي والفلسفي، فالشاعر كان يُخاطب ذوق وفهم زمانه، مع العلم أن نصوصاً عرفانية أنتجها عصره، وما بعد عصره، لاتزال مسافرة في الزمن، وعمودج انتشار آثار الشاعر جلال الدين الرومي في عصرنا خير شاهد على ذلك.

نعتقد أن عرض خصائص قيمة الحب، كما رصدناها في ثنايا نص «ليلى ومجنون»، كفيلاً بالإجابة عن سؤال هذا المحور. فما هي تلك الخصائص؟

- **الخاصية التأسيسية:** تبدو قيمة الحب في «ليلي ومجنون» قيمة تأسيسية تقطع بين مرحلتين في حياة البطلين ومن معهما من الشخصيات، إن تعلق المجنون بليلى في الكتاب يعني ولادة جديدة لطفلين يدخلان بعدها إلى حياة غير التي كان الجميع يتوقعها لهما، حياة مملوءة بالألم والمكابدات، وهذه الخاصية هي ذاتها التي تميز الحب الإلهي وتجارب العارفين، ذلك أن العشق يحتل عند معظم المدارس العرفانية الفارسية درجة تأسيسية لأنه في اعتقادهم هو القاعدة التي يبنى عليها المرید تجربة سيره نحو الله.

- **الخاصية الفطرية:** القصة تبرز قيمة الحب على أنها قيمة فطرية متأصلة في الإنسان، من خلال علاقة حب تنشأ بين طفلين في كتاب فتكبر معهما إلى أن تملأ وجودهما، وتكون في النهاية هي قصة حياتهما. وهذا ليس إلا تمثيلاً لفهم الحب في نظر العارفين الذين يرون فيه الماء الذي مزجت به طينة آدم، فهو قيمة لا تنفصل عن الإنسان ولا يمكنها أن تنفصل عنه، تولد معه وتصاحبه إلى أن يغادر هذا العالم، وإذا نجح في اكتشافها ورعايتها فستكون نافذته التي ينظر بها إلى العالم ويفهم من خلالها تناقضات الحياة وألغازها.

- **الخاصية التطورية:** هذه الخاصية مرتبطة إلى حد ما بالخاصية السابقة، فلأن الحب قيمة فطرية عند ليلي والمجنون فهي تطورية أيضاً، لأنها تتطور بتطور شخصيتيهما عبر أحداث وتفاصيل القصة، فالشعور الذي ربط بين قلبيهما في طفولتهما ليس هو ذاته الذي صاحبهما طوال رحلتهم في الحياة، هناك حالة من النمو عرفها هذا الشعور، وهو يتبلور عبر توالي الأحداث، يتجه إلى الأعمق والأشد، وعندما مات العاشق المجنون عند قبر المعشوقة كان ذلك المشهد هو المستوى الأكثر عمقا وشدة في القصة.

ونعتقد أن هذه الخاصية بدورها هي انعكاس لخاصية تميز قيمة الحب في تجليها الإلهي، فالمرید طوال أطوار سيره الروحي يعيش حالة متواصلة من المتغيرات تجعل من حبه لله حركة تصاعدية تصنع الفرق باستمرار في كينونته، وتتجه به نحو ما سماه العارفون بـ «الكمال».

- **خاصية الألم:** كان المجتمع الفارسي مستأنسا بقصص الحب التي تمجد السعادة الحسية، لكن نظامي الكنفي اختار أن يبرز قيمة الحب من زاوية الألم، وذلك ضمن رؤية كونية متكاملة، فجمع في نص «ليلي ومجنون» بين ألم الفراق وألم البعد وألم العزلة والبكاء والحزن حتى النهاية، وكان ألم الموت المتكرر في القصة أصدق تعبير عن هذه الخاصية.

أما نسبة هذه الخاصية بقيمة الحب الإلهي فهي معروفة، ذلك أن الألم من مقتضيات تجربة الحب وفق معظم المدارس العرفانية، فحب العارفين ممزوج بالألم والاحتراق حتى اشتهر بينهم قولهم: «من كانت بدايته محرقة كانت نهايته مشرقة»، وكلما كان الاحتراق شديداً كانت النهاية أكثر إشراقاً.

- **خاصية المعرفة:** جاءت قيمة الحب في «ليلي والمجنون» في صورة معرفية تعلي من شأن العقل والإدراك، فأحداث القصة بدأت من الكتاب، وكانت سببا في جنون البطل قيس، وهو جنون ما بعد العقل، أي هو عقل غير طبيعي يدرك العالم بشكل مختلف تماماً عما يعرفه الناس عن إدراكهم العادي واليومي، فهو يكلم الحيوانات ويصاحب الوحوش ويطلب استزادة الألم واستمرار الحال من الله عند الكعبة، وهو يختار لحظة ومكان موته. وهكذا حاول نظامي أن يجعل من الحب قيمة عالمة إلهية لا تقف عند المحسوسات،

ولا عند مدارك البشر ومسلما تهم المعرفة، أي أنه أعطى للقلب سلطة معرفية وقدرة إدراكية أقوى بكثير من قدرة العقل المعيشي، وهذا عكس ما نعرفه عن القلب في حالة تلبسه بالحب البشري، إذ عندما يطغى حب المعشوقة البشرية على القلب تتراجع قدرات العقل وتضطرب مدارك الإنسان. وهذا مبحث واسع يقتضي توضيح اختلاف فهم العارفين لما نعتبره نحن قلباً أو عقلاً. وهذا ليس مجال ذلك طبعاً.

- خاصية التجاوز: بدأت القصة في المنظومة برغبة العاشقين في تجاوز واقعهما القبلي المتحجر، واختراق تقاليده المتوارثة، فتعلق كل منهما بالآخر في الكتاب، حيث كان المفروض أن يتفرغا للقراءة والكتابة، وأعلنا حبهما رغماً عن تقاليد القبيلة، ولما مُنعا هام العاشق على وجهه في الصحراء منشداً غزلياته، وناثراً إياها بين الناس خلافاً لما تقتضيه الأعراف.

إن هذا التجاوز الذي تكرسه القصة وتدمغ به قيمة الحب، هو عين التجاوز كما تدافع عنه تجربة الحب الإلهي التي تعلن منذ بدايتها الاحتجاج على كل السلطات والأحكام والقوانين والقواعد، سواء كانت من داخل الدين أو خارجه، فهي تجاوز عميق للعالم والذات بحثاً عن الحقيقة المطلقة، كما هي وبدون وسائط أو حواجز.

- خاصية الفداء: لم يصنع الشاعر نظامي من بطل قصته عاشقاً متمرداً فقط، بل جعله أيضاً عاشقاً فداًئياً يفدي محبوبته بروحه، وهو في الحقيقة لا يفدي جسدها بقدر ما يفدي روحها وتجليها الكوني، يموت عند قبرها طمعا في أن يتعانقا هو وهي خارج أقفاص الجسد والزمان والمكان والمجتمع والثقافة، وتلك هي عين الحياة التي يطلبها المرید ويقدم وجوده وسعاده الأرضية فداء لها. إنه الخلاص المطلوب حتى آخر رمق.

استنتاجات

يتبين من خلال الخصائص السبع المرصودة في منظومة «ليلى ومجنون» أن الشاعر نظامي الكنجفي أعطى لقيمة الحب في الأدب الفارسي بعداً جديداً، وهو تحول نوعي أحدثه الشاعر في مسار شعر الغزل العرفاني، وظهرت آثاره بوضوح في النصوص اللاحقة التي كتبت في القرون الثلاثة الموالية: السابع والثامن والتاسع، مع كبار الشعراء أمثال سنائي الغزنوي وعبدالرحمان الجامي وسعدي الشيرازي وحافظ الشيرازي ومولانا جلال الدين الرومي. كانت أحداث القصة بخصائصها المذكورة متردة في أشعار هؤلاء في شكل رموز وإشارات إلى المعاني العرفانية، وربما السياسية والاجتماعية التي يرومونها.

لقد تحولت قيمة الحب في الذهن الفارسية من قيمة لهو ومتعة أرضية إلى قيمة معنوية خالصة تدفع معتنقها إلى التسامي والانجذاب إلى المثال الأكمل والمظهر الأعلى لكل الكمالات الجمالية والجلالية.

أدت قصة «ليلى ومجنون» دور الغذاء المعنوي لمجتمعات القرون الموالية بعد نظامي، لا سيما السابع والثامن بعد الاجتياح المغولي لبلاد فارس والعراق، حيث كان الإنسان بكل أبعاده الجسدية والمعنوية هدفاً مباشراً للاجتياح والإلغاء، وكان المجتمع بكل مكوناته مهدداً بالاستئصال، وفي ظل هذه الظروف كان هذا النص وأمثاله يوفر الوقاية الآمنة للهوية في بعدها الجماعي والفردية.

ولا شك في أن «ليلى ومجنون» الفارسية هي نتيجة إيجابية وفريدة للتداخل الثقافي العربي الفارسي وصيرورته الحضارية، فهي لم تتنكر للنص الأصلي (قيس وليلى)، ولم تكن تشويها لمقاصده وأهدافه، بل العكس من ذلك ساقته في اتجاه أعمق، وأعطته خصائص جديدة من الجماليات الشكلية والمضمونية. ونعتقد أن استعارة النص من الفضاء العربي دليل على وجود نظرة تسامح نحو العرب كانت سائدة حينئذ في المجتمع الفارسي، وقد ساهم النص في ترسيخ هذه النظرة حين أبرز صورة الإنسان العربي المتعفف والمتعلق بالمعاني في أذهان الفرس، ما ينسجم طبعا مع صورة العربي المسلم، باعتباره مصدرا للقيم الروحية، على عكس صورة العربي المتوحش والشهواني التي روجها التيار الشعوي منذ القدم على هامش المجتمع الفارسي، ومن بعده استحكمت هذه الصورة مع نظريات بعض المستشرقين فتلقفها منهم التيار القومي الإيراني المعاصر لتأخذ بعدا أيديولوجيا.

ومن جهة أخرى، ساهمت قصة «ليلى ومجنون» في تقوية الاشتراك الأدبي واللغوي - مضمونا وشكلا - بين العرب والفرس، إذ وفرت للثقافة الفارسية كما هائلا من المفردات والمفاهيم والأساليب القادمة من الفضاء العربي، ما أعطى الهوية الفارسية لونا عربيا أصيلا لا يمكن البتة فصله أو عزله عن بقية مكونات الهوية الفارسية؛ لأن مكان انعقاده هو عمق الوجدان الإنساني.

وتُقدم القصة صورة نموذجية وفريدة للأدبين العربي والفارسي في تعانقهما وتداخلهما، لا سيما في ساحة الأدب العالمي، إذ كانت القصة موضع اكتشاف المستشرقين وبقية الأدباء والدارسين في مختلف الثقافات العالمية، وتمت ترجمتها إلى اللغات التركية والأردية والإنجليزية والفرنسية والألمانية والروسية، فوجدت في كل هذه الثقافات ترحيبا كبيرا، لأنها كانت تعبيرا عن قيمة الحب في أبعادها الإنسانية والإلهية المنفتحة على كل الآفاق.

وأخيرا، نشعر بأنه حانَ الوقت لاستدعاء هذا المناخ الثقافي الإنساني المنفتح والمتسامح، لا سيما أننا نعيش في مرحلة تاريخية تطبعها الخصومة والاصطدام بين العرب والفرس من جهة، وبين هذين الطرفين والغرب من جهة أخرى، لقد حانَ الوقت ليستأنف الشرق دوره في نشر ثقافة الحب وقيمه كما صورتها قصة «قيس وليلى» العربية، أو كما صورتها نسختها الفارسية «ليلى ومجنون»، أو كما راجت في باقي نصوص الآداب الشرقية، من دون أن نَعزَل طبعا عن مكتسبات هذه القيمة الإنسانية في المنجز الثقافي العالمي المعاصر.

- 1 نفضل استخدام عنوان القصّة كما ورد في اللغة الفارسية، كما تم الاحتفاظ بالكتابة الفارسية كلما تعلق الأمر بالسياق الفارسي، بينما تم التعريب في السياق العربي، لاحظ ذلك في كتابة: (الكنجفي) و(كنجوي).
- 2 سيروس شميسا، سير غزل در شعر فارسي، ص 2 - 4.
- 3 إدوارد براون، تاريخ الأدب في إيران، ترجمة: أحمد حلمي، ج 1، ص 51 و 52.
- 4 صفا ذبيح الله، تاريخ أدبيات فارسي، ج 3، ص 73.
- 5 سيروس شميسا، ص 49 و 50.
- 6 بدیع الزمان فروزانفر، سخن وسخنوران، ج 1، ص 15 و 16.
- 7 إدوارد براون، ج 1، ص 53 - 55.
- 8 محمّد ابن النديم، كتاب الفهرست، ج 1، ص 15.
- 9 حسن رضائي باغ بيدي، الموسوعة الإسلامية الكبرى، ج 10، ص 550 و 551.
- 10 نويسنده مجهول، تاريخ سيستان، تحقيق: محمّد تقى بهار، ص 216.
- 11 ريتشارد نيلسون فراي، ميراث باستاني إيران، ترجمة: مسعود رجب نيا، ص 116.
- 12 محمد كرد علي، رسائل البلغاء، ص 228 و 229.
- 13 محمّد ابن تاووت، «مظاهر التعريب»، مجلة اللسان العربي، ع 10، ص 49.
- 14 سيروس شميسا، ص 52.
- 15 محمد عوفي، لباب الألباب، ج 1، ص 21.
- 16 مهدي حميدي، بهشت سخن، ج 1، ص 25.
- 17 فرخي سيستاني، ديوان شعر، تصحيح: محمد دبیر سياقي، ص 443.
- 18 إسعاد عبدالهادي قنديل، فنون الشعر الفارسي، ص 56.
- 19 إدوارد براون، ج 1، ص 153.
- 20 إسعاد عبدالهادي قنديل، ص 57.
- 21 محمد علي آذرشب، الحب في خطابنا الأدبي، ص 18 و 19.
- 22 اسمه إلیاس بن یوسف بن زكي بن مؤيد، ولقبه نظامي، وينسب إلى مدينته كنجة في تركيا.
- 23 عبدالمحمد آيتي، كزیده سخن بارسى: داستان خسرو وشيرين نظامي كنجوي، ص 10.
- 24 إلیاس نظامي كنجوي، کلیات دیوان نظامي كنجوي، تصحيح: وحید دستگردی، ص 429.
- 25 إلیاس نظامي كنجوي، إقبالنامه، تصحيح: حمید رضا مجد آبادي، ص 3 و 4.
- 26 إلیاس نظامي كنجوي، کلیات نظامي كنجوي، ص 19.
- 27 برات زنجاني، «نظامي كنجوي: نوآوری و قدرت سخنوري»، فصلية الدراسات الأدبية، العدد 9 و 10، ص 59.
- 28 سيد محمد حسيني، «قصّة مجنون ليلى والاختلاف بين النص العربي ومنظومة نظامي»، ترجمة: دلال عباس، فصلية الدراسات الأدبية، العدد 9 و 10، ص 112 و 113.
- 29 أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني، ج 2، ص 11.

30	محمد غنيمي هلال، الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية، ص 49 - 51.
31	طه حسين، من تاريخ الأدب العربي، ج 1، ص 484.
32	طه حسين، من تاريخ الأدب العربي، ج 1، ص 500.
33	جعفر بن محمد السراج القارئ، مصارع العشاق، ص 33.
34	حكمت أسرة شيروانشاه التركية منطقة القوقاز منذ بداية العصر العباسي الأول إلى العصر نهاية القرن العاشر الهجري.
35	إلياس نظامي گنجوي، ليلي ومجنون، تصحيح: حسن وحيد دستكردي وسعيد حميديان.
36	أبو طالب المكي، قوت القلوب، ج 3، ص 78.
37	نظامي گنجوي، ليلي ومجنون، ص 51 - 300.
38	طه ندا، الأدب المقارن، ص 164.
39	نظامي گنجوي، ليلي ومجنون، الأبيات 48 - 65.
40	محمد غنيمي هلال، الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية، ص 8.
41	عبدالنعم محمد حسنين، نظامي الكنجفي شاعر الفضيلة: عصره وبيئته وشعره، ص 312 و 313.
42	نظامي گنجوي، ليلي ومجنون، ص 19 و 20.
43	محمد بن منظور، لسان العرب، حرف العين، مادة «عشق»، تحقيق: عامر حيدر وعبدالممنعم إبراهيم.

1- المراجع العربية

- أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني، ج2، د. ط، القاهرة، دار الكتب، د. تا.
أبو طالب المكي، قوت القلوب، ج3، القاهرة، ب، نا، 1932،
إدوارد براون، تاريخ الأدب في إيران، ترجمة: أحمد حلمي، ج1، ب. ط، الكويت، جامعة الكويت، ب. تا.
إسعاد عبدالهادي قنديل، فنون الشعر الفارسي، ط 2، بيروت، دار الأندلس، 1981.
جعفر بن محمد السراج، مصارع العشاق، ج1، بيروت، دار صادر، ب. تا.
حسن رضائي باغ بيدي، الموسوعة الإسلامية الكبرى، ج10، طهران، مركز الموسوعة الإسلامية الكبرى، 1989.
طه حسين، من تاريخ الأدب العربي، ج1، بيروت، دار العلم للملايين، 1991.
طه ندا، الأدب المقارن، د. ط، الإسكندرية، دار المعرفة الجامعية، 1987.
عبدالنعيم محمد حسنين، نظامي الكنجفي شاعر الفضيلة . عصره وبيئته وشعره، ب. ط، القاهرة، مكتبة الخانجي، 1954.
محمد ابن النديم، كتاب الفهرست، ج1، ط1، بيروت، دار إحياء التراث العربي، 2006.
محمد ابن منظور، لسان العرب، حرف العين، مادة «عشق»، تحقيق: عامر حيدر وعبدالمعزم إبراهيم. ط 2، بيروت، دار الكتب العلمية، 2009.
محمد علي آذرشب، الحب في خطابنا الأدبي، ط1، طهران، دار تعارف للطباعة والنشر، 2010.
محمد غنيمي هلال، الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية، ط2، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، 1960.
محمد كرد علي، رسائل البلغاء، ط4، القاهرة، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، 1954.

2- المراجع الفارسية

- إلياس نظامي گنجوي، كليات ديوان نظامي گنجوي، تصحيح: وحيد دستكردي، ب. چ، تهران، انتشارات امير كبير، 1352 هـ ش.
إلياس نظامي گنجوي، إقبالنامه، تصحيح: حميد رضا مجد آبادي، انتشارات برون، تهران، 1390 هـ ش.
إلياس نظامي گنجوي، ليلى ومجنون، تصحيح: حسن وحيد دستكردي وسعيد حميديان، ج11، تهران، انتشارات قطره، 1390 هـ ش.
بدیع الزمان فروزانفر، سخن وسخنوران، ج1، چ2، تهران، انتشارات خوارزمي، 1337 هـ ش.
ريتشارد نيلسون فراي، ميراث باستاني ايران، ترجمة: مسعود رجب نيا، طهران، نشر علمي وفرهنگي، 1378 هـ ش.
سيروس شميسا، سير غزل در شعر فارسي، ب. چ، تهران، انتشارات فردوسي، 1368 هـ ش.
صفا ذبيح الله، تاريخ ادبيات فارسي، ج3، تهران، دانشگاه تهران، 1351 هـ ش.
عبدالمحمد آيتي، گزيده سخن بارسى: داستان خسرو وشيرين نظامي گنجوي، ب. چ، تهران، كتابهاى جيبى، 1376 هـ ش.
فرخى سيستاني، ديوان شعر، تصحيح: محمد دبير سياقى، ج 2، تهران، انتشارات زوار، تهران، 1394 هـ ش.
محمد عوفي، لباب الالباب، ج1، ليدن، طبعة ليدن، 1282 هـ ش.
مهدي حميدي، بهشت سخن، ج1، د. چ، تهران، انتشارات پيروز، 1346 هـ ش.
نويسنده مجهول، تاريخ سيستان، تحقيق: محمد تقى بهار، طهران، نشر معين، 1381 هـ ش.
- ### 3- المجلات
- فضلية الدراسات الأدبية، ع 9 - 10، بيروت، الجامعة اللبنانية، 2003.
مجلة اللسان العربي، ع10، دمشق، مجمع اللغة العربية، د. تا.

ملحمة سونجاتا كيتا والسيرة الهلالية .. دراسة مقارنة

د. خالد أبو الليل*

تعد ملحمة «سونجاتا كيتا» من أشهر النصوص الملحمية في غرب أفريقيا؛ إذ تعبر ملحمة عن التاريخ الشفاهي الشعبي لإمبراطورية «مالي»، التي قامت في القرن الثالث عشر الميلادي بزعامة «سونجاتا كيتا». ومن هنا عدّ تَمَسِير نيان التاريخ الشفاهي مصدراً أساسياً للتاريخ السياسي والاجتماعي في أفريقيا؛ لذا حرص نيان على تسجيل ملحمة «سونجاتا» ونشرها في العام 1960 باعتبارها سيرة إمبراطورية مالي⁽¹⁾. والملحمة تتعرض لهذا التفاعل السياسي والثقافي بين غرب أفريقيا والمنطقة العربية الإسلامية في القرن الثالث عشر. وبالقدر نفسه من هذه التاريخية نجد السير الشعبية العربية، مثل سيرة سيف بن ذي يزن والسيرة الهلالية، وبالدرجة نفسها نجد هذه التفاعلية بين العرب وأفريقيا تنعكس في السير الشعبية العربية، على النحو الذي يفرض علينا ضرورة دراسة هذه التشابكات بين ما هو أفريقي وما هو عربي. وسيكون مجال هذه الدراسة عمليين أساسيين، هما: ملحمة «سونجاتا كيتا» و«السيرة الهلالية»، هذا بالإضافة إلى الاستفادة من سير شعبية أخرى، على نحو ما يخدم الدراسة.

تنطلق الدراسة من تساؤل رئيس هو: إلى أي حد يعكس هذان العملان الفنيان التفاعلات الثقافية والاجتماعية والسياسية التي حدثت بين العرب وإمبراطورية مالي القديمة؟ ومحاولة للإجابة عن هذا التساؤل الرئيس وما يتفرع عنه من تساؤلات فرعية فإن الدراسة ستتطرق لدراسة أوجه الشبه والاختلاف بين هذين العملين من حيث بنية النص الملحمي، على نحو ما تعكسها المراحل التي يمر بها البطل الشعبي في كلا العملين، مثل: النبوة، وميلاد البطل، وغرخته واغترابه، وتوحيج البطل والاعتراف به بطلا. وتنبغي الإشارة إلى أن التشابه ليس مجرد تشابه في القوانين أو المراحل الشكلية البنوية لكل من الملحمة والسيرة، فلو كان الأمر كذلك لبدا الأمر عاديا فيما يخص السرد الملحمي/ السيري الشعبي، ولكن التشابه يتجاوز ذلك إلى وجود تشابهات في تفاصيل حياة البطلين ورحلتهم ومغامراتهما، وكذلك في القضايا والمضامين التي يعج بها العملان، وهو ما استدعى ضرورة التوقف عندهما ودراستهما.

وتهدف هذه الدراسة إلى تحقيق عدة أهداف علمية، منها:

- دراسة ملحمة سونجاتا والسيرة الهلالية دراسة مقارنة؛ للتعرف على أوجه التشابه والاختلاف بين هذين العلمين، بناء ومضمونا، في ضوء القوانين الملحمية.
- تقديم قراءة ثقافية لملحمة سونجاتا كيتا؛ ومن ثم التوقف عند عدد من الموضوعات التي تطرحها، والتي منها: العادات والتقاليد والمعتقدات المتشابهة التي تحملها، وهو ما يسهم في التعرف على التأثيرات العربية والإسلامية في إمبراطورية مالي القديمة، وكذلك الكشف عن أوجه التلاقي الثقافي بين الشعبين العربي والمالي.
- التوقف عند تعدد أسماء البطلين سونجاتا كيتا وأبي زيد الهلالي، وتعدد نعوتهم وألقابهم، ومحاولة تفسير ذلك في ضوء القراءة الثقافية.
- وأخيرا، التعرف على الدور التاريخي الذي يلعبه هذان العملان، خاصة في ظل غياب المصادر التاريخية التي تؤرخ لهذه الفترة التاريخية.
- وسوف تعتمد الدراسة - لتحقيق ذلك - على النقد الثقافي والمنهج المقارن. ومن أسباب اختيار النقد الثقافي لهذه الدراسة أنه إلى الدراسات الثقافية يرجع الفضل في الاهتمام بالمهمل والمهمش وبما هو جماهيري وإمتاعي، فهي «توجهنا نحو نقد أنماط الهيمنة، مما فتح أبوابا من البحث ذي الاتجاه الإنساني النقدي الجريء والديموقراطي»⁽²⁾. ويلتزم الدرس الثقافي بمعان ثلاثة مختلفة، فهو «يأخذ في الحسبان منظور المهمشين والمضطهدين؛ وينمي الاحتراف والتوكيد الثقافيين، ويشجع المناصرة؛ ويهدف إلى صياغة تحاليل بخصوص الحياة اليومية، أو على كل حال، الحياة خارج الوسط الأكاديمي»⁽³⁾. وبوصف الملاحم والسير الشعبية أحد أشكال الثقافة الشعبية، فإنه تنبغي الإشارة إلى أن مجال عمل الثقافة الشعبية يقترب من مجال اهتمام الدراسات الثقافية، خاصة تلك المهتمة بالشعبي، وهو ما يطلق عليه «الشعبوية الثقافية». فالشعبوية الثقافية هي أحد مسالك الدراسات الثقافية. وهي «تفترض أن الثقافة الشعبية ليست مجرد نقض للثقافة العليا، وإنما هي أيضا نقيض للثقافة المهيمنة، وهذا - بالنسبة إليها - يعني أن لمناصرة الشعبي

قيمة سياسية... ومن منظور الشعبوية الراديكالية، تعمل الثقافة الشعبية على الدوام ضد الهيمنة، التي يُنظر إليها هنا على أنها سيطرة النخبوية. فهي تقلب الروايات التقليدية (الأقلوية) للثقافة العليا، التي تعد الثقافة العليا متراسا ضد الثقافة الجماهيرية التافهة»⁽⁴⁾.

في حين تأتي أهمية استخدام المنهج المقارن في هذه الدراسة؛ إذ يركز هذا المنهج على دراسة مراكز التقاطع الثقافي بين المجتمعات. ولقد حدد إيكه هولتكرانس في قاموس مصطلحات الإثنولوجيا والفولكلور أنواعا ثلاثة للمنهج المقارن، هي: 1 - المقارنة الإقليمية المركزة. 2 - منهج المقارنة المنضبطة. 3 - مقارنة التقاطع الثقافي. غير أن النوع الثالث هو الأكثر تماشا مع موضوع دراستنا. فعلى الرغم من أن كل ثقافة - على نحو ما تؤكد مارجريت ميد - «تعد فريدة في حد ذاتها، فإنه من المتوقع أن تُظهر الثقافات ملامح متشابهة عند مقارنة وحدات التقاطع الثقافي... بطريقة تسمح بأخذ كل نمط متفرد من أنماط تنظيم كل ثقافة في الاعتبار»⁽⁵⁾. وإذا كان الباحث الأمريكي ألان لوماكس قد استخدم في دراسته المقارنة عن «الأغاني الشعبية» مصطلح «القياس الغنائي»⁽⁶⁾، فإننا بالمثل يمكننا استخدام مصطلح «القياس الحكائي» في إقامة دراستنا المقارنة التي نحن بصدد دراستها.

(1)

مدخل

غُيِّبَ الدرس المقارن العربي الأدب الأفريقي من مجالات اهتماماته ودراساته؛ إذ لم يلتفت إليه إلا أخيرا، وهو التفات قليل يعكس إهمالا واضحا من الباحثين العرب. وفيما يبدو أن الدراسات العربية لم تتخلص في مجال المقارنة من «عقدة الخواجة» الثقافية، تلك العقدة التي تسيطر على الجوانب الفكرية والاجتماعية العربية تجاه الغرب؛ حيث الانبهار به. لقد سيطرت مقارنة الأدب العربي بالغربي على اتجاهات الباحثين العرب دهرًا طويلا، هذا بالرغم من البدايات التي ركزت على مقارنة الأدب العربي بالأدب الشرقي، وتحديدًا الفارسي والتركي. وفي وسط هذا الاتجاه الأحادي من قبل الباحثين العرب، فإنه قلما نحت - إن لم يكن نادرا - المقارنة ناحية الأدب الأفريقي. لقد توجه الباحثون العرب الأفارقة - خاصة مصر - صوب أدب الشمال، وأهملوا - وإن شئت تجاهلوا - أدب الجنوب/ الأفريقي، وهو إهمال يعكس نظرة فيها قدر من التعالي. ولم يشفع - لرفع هذا الغبن أو الإهمال - هذا التقارب الجغرافي أو المشترك الثقافي أو الجذور التاريخية، بل ربما تكون هذه التقاربات سببا من أسباب التباعد والنفور من مقارنة الأفريقي بالعربي. ولم يختلف الأمر كثيرا - بحسب ما يوضح حلمي شعراوي⁽⁷⁾ - في الترجمة عن أو من أفريقيا. فحvisلة المشروع القومي للترجمة خلال عشر سنوات لم ترد على 20 كتابا. ومما يؤكد ما أشرنا إليه، أن حضور الإنتاج العلمي أو الثقافي عن أفريقيا هزيل، على نحو ما يؤكد دليل المطبوعات المصرية، أو الفهرس الصادر عن الجامعة العربية، أو بليوجرافيا المكتبة العربية الصادر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، أو من خلال البليوجرافيا الشارحة للترجمة العربية في علم الاجتماع والأنثروبولوجيا، الصادرة عن مركز البحوث والدراسات الاجتماعية بآداب القاهرة عام 1997.

ولعل الالفت للنظر أن القدماء كانوا أكثر اهتماما بأفريقيا أدبا وتأريخا، على نحو ما نجد في كتابات المؤرخين ابن خلدون والبكري والمسعودي، والرحالة من أمثال ابن بطوطة. فلقد كان المصدر الأهم الذي اعتمد عليه الغرب في الكتابة عن أفريقيا - أثناء توسعاته الاستعمارية بهدف بناء «أنثروبولوجيا أفريقيا» - متمثلا في كتب الرحلة العربية إلى أفريقيا، بل مثلت هذه الرحلات دليلا لهم، مما أسهم في أن تكون هناك ثروة من الترجمات الأوربية للتراث المعرفي العربي⁽⁸⁾، جرى توظيفه في خدمة أهداف الغرب وتوسعاته الاستعمارية.

ولم يكن الأدب الشعبي الأفريقي أحسن حظا من نظيره الرسمي، فالدرس الشعبي المقارن لم يلتفت لمقارنة الأفريقي بالعربي، ولم يشفع لهذا - إضافة لكل ما سبق - وحدة اللون، فاللون الأسود، لون منتجي الأدب الشعبي الأفريقي، لون يعد هو السائد بين منتجي الأدب الشعبي العربي وأحيانا على أبطاله، بل يعد دالا على الأصول العربية لحامله، بحسب ما ينتهي صاحب مقال «إنما الأسود عربي»⁽⁹⁾. ولهذا فليس غريبا أن نجد بعض أبطال السير الشعبية العربية تحمل بشرتهم هذا اللون الأسود، الدال على تأصل اللون وتجزره في العقلية الشعبية العربية، مثل «عنتر بن شداد»، و«الأمير عبدالوهاب ابن الأميرة ذات الهمة»، و«أبو زيد الهلالي» كانوا أبطالا سودا؛ إذ طالتهم مشاكل اجتماعية طويلة حياتهم بسبب اللون الأسود. هذا اللون الذي يتشابه حاملوه مع بطل الماندينج «سونجاتا كيتا»، الذي ربما ورث سواد بشرته من جده العربي المسلم «بلال بن رباح». وبقدر ما يعود الفضل إلى الغرب/ المستعمر في إزالة القناع عن قيمة الأدب الأفريقي، الرسمي منه والشعبي، ووضعه في مكانة تجعله مؤهلا للدرس والتحليل، فإن الفضل يعود للغرب - أيضا - في فتح مجال الدرس المقارني أمام مقارنة الآداب الغربية بالآداب الأفريقية.

لقد كان كل ما سبق دافعا قويا للتوجه صوب الأدب الشعبي الأفريقي، بعقد مقارنة بين نص شعبي من غرب أفريقيا، ملحمة «سونجاتا كيتا»، وعدد من السير الشعبية العربية، مع التركيز على سيرة «أبي زيد الهلالي»، أكثر السير العربية تشابها بنظيرتها المالوية.

وتبغى الإشارة إلى أن هذا التشابه الشكلي في بنية سونجاتا كيتا والهلالية، بما يمران به من مراحل مثل النبوءة والمواليد مروراً بالغربة والاعتراب ونهاية بالتعرف والاعتراف، ليس هو ما يجمع بينهما فحسب، بل هناك عناصر متشابهة عدة، على نحو ما سيتضح. أكتفي - هنا - بالإشارة إلى:

- أنهما نصان شفاهيان ولا يزالان يرويان شفاهيين، ويتوارث روايتهما روايتهما. كما أن روايتهما يعتمدان - في الرواية - على آلتين موسيقيتين شعبيتين وتريتين، تميزا لهما عن غيرهما من السير والملاحم الشعبية الأخرى. فرواة سونجاتا كيتا يستخدمون آلة البالافون Balafone. وهي آلة وترية لها دور مهم وسحري في الملحمة، كان يحتفظ بها سوماوور في قصره، وتمكن الراوي بيلا فاسيكيه (راوي سونجاتا) من سرقتها، وهو ما سنتوقف عنده فيما بعد. وهو الدور الذي تلعبه آلة الرباب الشعبية المصرية. وإذا كانت آلة الرباب التي تستخدم في الغناء أو أداء السير الشعبية الأخرى يمكن أن تعتمد على وترين من السلك الصلب، فإن رباب السيرة الهلالية لا بد أن يكون مصنوعا من شعر الخيل الحي، ولذلك يُطلق عليه «الرباب الأبوي زيدي»، تمييزا له عن غيره من أنواع الرباب الأخرى⁽¹⁰⁾.



آلة الرباب



آلة البالافون

- أن رواتهما يحرصان على إضفاء طابع من الاحترام الإسلامي على العاملين، من خلال الحديث عن الجدين الكبيرين لبطلتهما. فسونجاتا كيتا يعود نسبه إلى بيلالي بوناما (بلال بن رباح) الحبشي، الذي كان أحد صحابة الرسول - صلى الله عليه وسلم - وأول من أذن في الإسلام. في حين أن «عامر» الجد الأكبر لبني هلال هو واحد من الذين تحالفوا مع الرسول في محاربة الكفار، ونظرا إلى أن قبيلته بني هلال ذائعة الصيت منذ العصر الجاهلي، فقد صاهاها النبي، فاتخذ إحدى زوجاته من قبيلة بني هلال. كما أن قبيلة بني هلال كانت سببا في فزع الجمل الذي كانت تركبه السيدة فاطمة الزهراء - رضي الله عنها - فدعت على من كان سببا في ذلك بأن يتشتت نسله. فرد عليها الرسول قائلا: «إنهم بنو هلال الأخيار». وقد تحققت فيهم دعوة السيدة فاطمة بالتشتت، ودعوة الرسول بالتجمع والتوحد. ف«لما كبر الأمير هلال تزوج بامرأة ذات حسن وجمال فولدت له غلاما دعاه المنذر، واتفق أن هلالا زار مكة في بعض السنين في أربعمائة فارس كرار وكان وقتئذ ظهر النبي المختار وعند وصوله ضرب الخيام وطاف هو ورجاله حول البيت الحرام، ثم تشرف بمقابلة النبي المشار إليه وقبله بين عينيه، وصار له من جملة الأصحاب والأعوان والأحاب، فأمره النبي صلى الله عليه وسلم أن ينزل في وادي العباس. وكان النبي صلى الله عليه وسلم في تلك الأيام يحارب بعض العشائر فعاونته الأمير ومدته بالعساكر وقاتل معه القوم في ذلك اليوم، وكانت فاطمة الزهراء راكبة في هودجها. فلما رأت هول القتال ومصارعة الأبطال زجرت جملها لتخرج عن مشاهدة القتال فشرذ بها في البراري والقلوات، وعند رجوعها دعت على الذي كان السبب بالبلا والشتات. فقال لها أبوها ادعي لهم بالانتصار فإنهم بنو هلال الأخيار، وهم لنا من جملة الأصحاب والأنصار، فنفذ فيهم دعاؤها بالتشتيت والنصر»⁽¹¹⁾.

- أن العاملين ينتميان إلى فترة تاريخية وفنية واحدة تقريبا، وهي فترة القرنين الثاني عشر والثالث عشر الميلاديين، تلك الفترة التاريخية التي تحدث عنها ابن خلدون في المجلدين الخامس والسادس من تاريخه، سواء فيما ذكره عن هجرة بني هلال إلى شمال أفريقيا، وحريهم ضد المعز بن باديس، أو ما ذكره عن إمبراطورية مالي القديمة، وتحديدًا البطل «ماري جاطه». وظهور هذين العاملين، انطلاقا من هذا الوجود التاريخي، يعود إلى تشابه أسباب وجودهما الفني شعبيا، وهو بحث الشعبين عن البطل المخلص. الشعب

العربي في بحثه عن يخلصه، عقب سقوط بغداد، من حكم الآخر من التتار والمغول والأتراك والمماليك، والشعب المالي عن يخلصه من حكم الملك سوماوور، ملك بلاد السوسو، الذي سيطر على مملكة نياني عقب وفاة الملك ناريه فامغان.

(2)

ماهية النوع الأدبي (الملحمة / السيرة)

السيرة فن شعبي عربي، والملحمة فن شعبي غربي (أو بمعنى أدق ليس عربياً). ورغم اختلاف المصطلح الذي يُطلق على كل منهما، ورغم ما بينهما من اختلافات بنيوية أو مضمونية، فإنهما يشتركان في كثير من خصائصهما الفنية. ولقد خلص أحمد شمس الدين الحجاجي⁽¹²⁾ - في دراسته للعلاقة بين السيرة العربية والملحمة الغربية - إلى وجود درجة عالية من التشابه فيما بينهما، إلى الحد الذي جعله يعتبر بنية الملحمة جزءاً أو باباً من السيرة الشعبية، فالسيرة هي الكل، في حين أن الملحمة هي الجزء. ولقد تجاوزت التشابهات التي بين هذين الفنين ما بينهما من اختلافات في بعض الأحيان على مستوى البنية والنص، كما أنها تجاوزت ما بينهما من اختلافات في اللغة والمكان بكون أولهما عربياً والثاني غربياً. ومن المتشابهات المهمة بين هذين الفنين تركيزهما على موضوعات من قبيل الحرب والفروسة والحث على الثار. فالملحمة - لغويًا - مأخوذة من التلاحم واللقاء في الحرب، والتحام الجسد بالجسد، فهي لغويًا «الوقعة العظيمة القتل»، والملاحم مأخوذة «من اشتباك الناس واختلاطهم فيها كاشتباك لحمه الثوب بالسدى»، والملحمة «الحرب ذات القتل الشديد»⁽¹³⁾. وهي - فنياً - «قصيدة طويلة تقص حادثة جلية، وبطولات خارقة». ولقد سبق أن استخدم الفقهاء العرب القدامى مصطلح الملحمة، ومصطلحاً آخر يقترب منه بنيويًا هو «المغازي»، (وإن اقتصر الأخير على محاربة الرسول - صلى الله عليه وسلم - لأعداء الإسلام)، واعتبرهما الإمام أحمد بن حنبل ضمن أنواع ثلاثة من الكتب التي لا أساس لها من الصدق. «ثلاثة كُتِبَ ليس لها أصول: المغازي والملاحم والتفسير»⁽¹⁴⁾. أما السيرة فهي المصطلح العربي الذي يستخدمه الدارسون العرب للدلالة على هذا النوع الأدبي قصة حياة بطل أو قبيلة، بما تشتمل عليه من لقاءات وحروب وقتال. ولقد رادفت المعاجم اللغوية بين الملحمة والسيرة، على غرار مرادفة بعض الدارسين بينهما⁽¹⁵⁾. وتتعدد مشاهد الحروب في كل منهما، للدرجة التي يمكننا أن نعتبر كلا منهما مقطوعة أو سلسلة من المشاهد والحروب المتتابعة، وللدرجة التي تتشابه فيها وصف هذه المشاهد واللقاءات الحربية. ولم يباعد بين فني الملحمة والسيرة ما بينهما من اختلاف جذري، من حيث ميل الملحمة إلى الصراع مع الآلهة، أو أن يكون بطلها إلهًا أو نصف إله، أو أن تكون إحدى شخصياتها أو شخوصها إلهة أو إلهًا، في حين أن السيرة أبطالها بشر، وأشخاصها بشر، وصراعها بشري، وإن نحت شخصياتها أو أحداثها أحياناً نحو الخوارق أو إلى ما هو ليس بواقعي مألوف. فهذا الاختلاف الأخير مرتبط باختلاف بين طبيعة مجتمعين، أولهما مجتمع يوناني وثني يؤمن بتعدد الآلهة، في حين يؤمن المجتمع العربي بوحدانية الإله. ولذلك يُطلق مصطلح الملحمة على هذه النصوص التي يتوافر فيها هذا النوع من الصراع الإلهي، مثل الإلياذة والأوديسا والإنياداة والسيد،

دون أن تقتصر الملحمة على الغرب، بل نجد مجتمعا شرقيا مثل البابليين يطلق مصطلح «الملحمة» على «جلجامش»، ذلك لأنها تلتقي من حيث صراعاها مع نظيراتها اليونانية. في حين يستخدم العرب - رواة ودارسين مع استثناءات قليلة - مصطلح «سيرة» للدلالة على هذا النوع الأدبي الذي يختفي فيه الصراع مع الآلهة ويحل محله صراع بشري بأشكاله المتعددة.

في دراسته الرائدة ينتهي أحمد شمس الدين الحجاجي إلى أن «السيرة عالم متسع أكبر بكثير من الملحمة... فهي جزء من السيرة»⁽¹⁶⁾. ومن يتأمل ملحمة «سونجاتا: ملحمة شعب الماندينج» - موضوع الدراسة - سيجد أنها لا تتجاوز كونها إحدى حلقات السيرة، وتحديدًا حلقة «الموالييد». فالملحمة تحكي قصة ميلاد البطل سونجاتا، والمخاطر التي واجهته منذ قبل ولادته، ثم بعد ولادته، ورحيله عن بلاد الماندينج (إمبراطورية مالي القديمة)، ثم اغترابه، وكفاحه في سبيل العودة إلى موطنه الأساسي، وتعرف أهل بلده عليه، ثم الاعتراف به بطلا شعبيا، وتنصيبه ملكا عليها؛ تحقيقا لوصية الملك الأب ناريه ماغان جاتا Nare Maghan Djata. وهو يؤكد ما انتهى إليه الحجاجي على نحو ما سبق أن أشرنا إليه في تفرقة بين السيرة والملحمة. هذا بالرغم من اقترابها من فن السير العربية بعدم ميلها إلى اتخاذ أبطال من الآلهة أو نصف الآلهة، على غرار ما هو موجود في الملاحم، وهو ما يشي بتأثير عربي إسلامي في الملاحم الأفريقية. وهذا يجعلنا أكثر ميلا إلى إطلاق مصطلح «سيرة» على هذه الملحمة، فهو المصطلح الأكثر ملاءمة لها⁽¹⁷⁾.

(3)

النبوة ودورها في بناء البطل الشعبي

في تاريخه، يتوقف ابن خلدون عند مملكة مالي القديمة، وتحديدًا ملكها ماري جاتا (أو ماري جاطة بحسب نطق ابن خلدون نفسه، وهو أحد أسماء سونجاتا) بطل هذه الملحمة، من خلال من التقاهم من الرواة الثقات، وكان من بينهم الشيخ عثمان فقيه أهل غانية وكبيرهم علما ودينا وشهرة، الذي قَدِمَ إلى مصر سنة تسع وتسعين وستمائة حاجًا بأهله وولده وقد لقيه ابن خلدون، أي كان حديث عهد بالتاريخ الذي كان يحكيه عن ماري جاتا. فيقول ابن خلدون ناقلا عنه: «وكان ملكهم الأعظم الذي تغلب على صوصو (أو سوسو) افتتح بلادهم وانتزع الملك من أيديهم اسمه ماري جاطة ... وملك عليهم خمسًا وعشرين سنة فيما ذكروه. ولما هلك ولي عليهم من بعده منسا ولي (أي السلطان علي)... ابن السلطان ماري جاطة، ثم من بعده ابنه محمد بن قو، ثم انتقل ملكهم من ولد السلطان ماري جاطة إلى ولد أخيه أبي بكر فولي عليهم منسا موسى بن أبي بكر»⁽¹⁸⁾. وتضفي هذه الإشارة طابعا تاريخيا على هذه الملحمة، التي نحن بصدد دراستها، تماما على نحو ما أشار في سياق آخر إلى قبيلة بني هلال وهجرتهم إلى شمال أفريقيا. إن ملحمة سونجاتا كيتا تتعرض للتاريخ الاجتماعي والسياسي لبلاد الماندينج، فشعبها - بحسب الملحمة - من أصول شرقية إسلامية⁽¹⁹⁾، يعود نسبهم إلى بلال بن رباح «بيلاي». فالملحمة «تقوم على الحياة الحقيقية للملك الأفريقي الذي عاش في القرن الثالث عشر، وأقام إمبراطورية في غرب أفريقيا، تمتد من المحيط الأطلسي بمحاذاة الساحل شرقا إلى البلدان الحالية: غامبيا، وغينيا، والسنغال ومالي»⁽²⁰⁾.

فقد اشتهرت دولة مالي بأكثر من اسم، فهي تارة دولة الماندينجو، وأخرى دولة مالي، ثم هي مملكة التكرور. غير أن كلمة «مالي» أو «مل» هي ما اشتهرت به هذه المنطقة في الكتب العربية والأجنبية على السواء، فهي التسمية التي أطلقتها قبائل الفولانيين على بلاد الماندينجو أو المالنك، وهي تحريف لكلمة ماندي Mandi التي تعني العاصمة عند السوننك، كما أن كلمة مالنك تعني عند الفولانيين، رعايا مالي أو سكان مالي. وقيل «إن كلمة مل أو ميليت، التي ظهرت في بعض خرائط العصور الوسطى، تسمية بربرية»⁽²¹⁾. فقبائل الماندينجو Mandingo هم مؤسسو دولة مالي، تلك القبائل التي سادت لبضعة قرون هذه المنطقة الفسيحة الممتدة بين نهر النيجر والمحيط الأطلسي، أي في الوديان العليا لنهري السنغال، وامتدت نحو الجنوب إلى نحو خط عرض 59 شمالاً، ولا توجد منها جماعات مبعثرة في مناطق أخرى بحوض النيجر وما حوله. والتسمية المتداولة بين قبائل الماندينجو هي: الماننكا Manenka أو الماندنكا Mandinka أو الماندن Mandin أو ماننج Maning أو ماننجا Manenja أو ماندنج Mandeng وهي كلها متقاربة⁽²²⁾.

وتتكون بلاد الماندينج القديمة من اثنتي عشرة مملكة، إحداها كانت مملكة نياي، التي كان يحكمها ماغان كون فاتا، والذي كان خاضعاً لسوماؤور ملك غانا، ثم سرعان ما استقلت عنها، وخضعت غانا نفسها لمملكة مالي. ويتنبأ العرافون بأن الملك ماغان سوف يأتي من صلبه من سيقود الماندينج إلى الانتصار، وهو من امرأة دميمة محدبة الظهر. وتأتي الملحمة لتحقيق تلك النبوءة، معتمدة على عدد من الموتيفات الشعبية، التي تربط هذا البطل بذي القرنين/ الإسكندر الأكبر تارة، وبأبطال السير العربية تارة ثانية، وبأبطال الملاحم والأساطير الغربية، مثل أوديب وأوديسيوس تارة ثالثة. كما تلتقي بنظيراتها الأفريقية على نحو ما درس باحثون آخرون العلاقة بين ملحمة سونجاتا وقصة شاكا زولو ملك مدينة زولو في جنوب أفريقيا، وإن كانت الأخيرة أحدث تاريخياً حيث يعود ميلاد شاكا إلى عام 1787، والذي واجه الاحتلال الإنجليزي لبلاده. ويتوقف سيندو عند مرحلة الميلاد التي يتشابه فيها العملان، حيث ميلاد البطلين وما يكتنف تلك اللحظة من غموض⁽²³⁾.

فعلى الرغم من احتواء الملحمة على عناصر عالمية متشابهة لهذا النوع Genre، «فإنها تشتمل على جذور أفريقية تنفرد بها وتقتصر على أفريقيا»⁽²⁴⁾. من هذه العناصر العالمية - على سبيل المثال - مرحلة ميلاد البطل سونجاتا في الملحمة التي تمثل أمراً تلتقي معها فيه السير العربية والملاحم الغربية، وهو ما تقترب فيه - على نحو خاص - من السيرة الهلالية. فالنبوءة التي يحملها الصياد/ العراف إلى الملك الأب/ ماغان كون فاتا في ملحمة سونجاتا هي نقطة الانطلاق الأولى فيها؛ حيث - وبحسب قول العراف نفسه - «أرى صيادين قادمين نحو مدينتكم، إنهما آتيان من بعيد تصحبهما امرأة: آه، هذه المرأة! إنها دميمة ومنفرة فهي محدبة الظهر مما يشوهها، وعيناها جاحظتان تبدوان وقد ركبتا فوق وجهها، آه من سر الأسرار، فهذه المرأة أيها الملك يجب عليك أن تتزوج بها؛ لأنها ستكون أم ذلك الذي سيعيد اسم الماندينج الخالد إلى الأبد، سيكون الطفل سابع نجم، «والفاتح السابع للأرض»، وسيكون أقوى من ذي القرنين⁽²⁵⁾. وتتحقق

النبوءة، ويأتي الصيادان، اللذان يخلصان مدينة «دو» من العجل الذي كان يعكر صفو أهل هذه المدينة، على غرار الملك أوديب في أسطوره، أو في كثير من الحكايات الشعبية والتي من أشهرها حكاية القديس ماري جرجس (في روايتها المصرية). ولما كان ملك المدينة قد وعد بتزويج البطل من أجمل جميلات مدينته «دو»، بحسب ما يختارها البطل، فقد اختار الصيادان الدميمة الحذاء «سوجلون» من بين كل فتيات دو الجميلات، مما أثار سخرية الملك وأهل المدينة من هذا الاختيار. حمل الصيادان «سوجلون» - بحسب ما تقضي النبوءة - إلى ملك بلاد الماندينج «ماغان كون فاتا»؛ ليتزوجها، وينجب منها البطل «سونجاتا كيتا». وفي الهلالية، فقد لعبت النبوءة دورا مهما - أيضا - في توجيه رزق بن نايل الهلالي صوب مكة الشريفة كي يتزوج ممن ستنجب له الولد الذكر الذي يحقق له أمنياته، وكان ذلك عبر هاتف إلهي.

بلغني الكبر يا ضهري وحنيت (انحنى الظهر لتقدم العمر)

من الله تُقضى المصالح

بكيت ع البلاوي وحنيت

في بيتي ما فيش طفل فالح

** ** *

بالوج بعيني يمين وشمال (بالوج: أتلفت ملتاعا)

على طفل عندي يلاغيني

جاتني الليالي سودا وشومال (شومال: شؤما ومالت علي)

قادر يا رب تراضيني

** ** *

سمع ندا من قبل الله

يا اخي كل منا وسعيده (كل إنسان وسعده وحظه)

يا رزق إصغي على الله

تزوّج في مكة السعيدة

** ** *

أنا وحدي كنت في الجبل مرّيت

ولا معاي أحدا حجازي (حجازي: يقف حاجزا بيني وبين السماء)

سمعت صوت والشخص ما ريت

قال لي: «تزوّج من أرض الحجازي»⁽²⁶⁾ (أرض الحجاز)

** ** *

ويتم الزواج، وعلى غرار ما تنبأ الصياد/ العراف بشأن مستقبل هذا المولود، تأتي «بركة الطير» في السيرة الهلالية لتكون مجالا للتنبؤ بمستقبل الغلام الذي ستلده خضرة الشريفة.

شافت بنات هلال تمانين

حلوين المولى نشاهم (نشاهم: خلقهم وأحسن تربيتهم)

طالعين على بركة الطير

يتطلبوا من مولا⁽²⁷⁾هم (يتطلبوا: يطلبون)

فالابن الذي سيولد، سيكون له شأن كبير، وسيشبه الغراب - لونا وشجاعة - الذي يطير ويضرب كل الطيور الأخرى المصاحبة له «كل اللي يطوله يسيّل دما». لذا تتمنى خضرة الشريفة أن تلد طفلا مثل هذا الغراب، لا يخاف أحدا، ويهابه الجميع.

شويه ونزلوا جوز طيور

فيهم العجب والعجيب

من وجههم ساطع النور

فيهم طير أسمر زيببي

** ** *

بصّت عليه خضره وراعت له

صلاة النبي يا قرّة عيوني

انشرح الفؤاد زغرّت له

يا صبايا جملة اسمعوني

** ** *

اتمنيت ع الطير لاسمر

ده شريف يليق بالشريفه

وقت النيا يصلب ويُسمر (يصمد وقت الشدة)

يا رب جود بالخليفه

** ** *

اتمنيت عليك يا طير

خليفه لرزق بن نايل

لو الرزق مقسوم ما يطير

يا رب انصرتني وسط الهلايل⁽²⁸⁾

وعلى نحو ما نرى فإن النبوءة هي نواة الأحداث ومحركها في العملين معا، على غرار ما تلتقيان فيه مع غيرهما من القصص والسير العربية والعالمية. فالنبوءة تلعب «دورا كبيرا في إخراج البطل من حيز الإنسان العادي إلى حيز الإنسان الأسطوري، أي من الواقعي إلى الأسطوري، وفيها يدخل دائرة الكون الكبير ليصبح مرتبطا به ارتباطا وثيقا. والنبوءة هي الإخبار بالمستقبل قبل وقوعه، أي أنها قراءة الغيب وتعرف ما هو

مكتوب في قدر الإنسان»⁽²⁹⁾. فالمكانة التي تحتلها النبوة، والدور البارز الذي تلعبه في ملحمة سونجاتا والهلالية، ليستا فريدتين فيه دون ما سواهما، بل نجد الدور نفسه للنبوة بارزا في الآداب العالمية الشعبية، على نحو ما يتبدى ذلك في الإلياذة والأوديسا والإنيادا وأساطير أوديب وغيرها. ولم يخل القصص الديني من هذا العنصر الشعبي، على نحو ما نجد في سيرة الرسول لابن هشام وابن إسحاق، وقصص يوسف وموسى وعيسى عليهم جميعا السلام. وهو ما يشير إليه الحجاجي بقوله: «احتفت السير العربية الشعبية بالنبوة التي تحدد مصير أبطالها، وهي ليست فريدة في ذلك، فإن النبوة معروفة في الآداب العالمية الشعبية، وقد لعبت دورا كبيرا في بنيتها القصصية... وكما قامت النبوة بدور كبير في القصص الشعبي فقد قامت بدور مهم في بعض القصص الديني»⁽³⁰⁾. وتأخذ النبوة - في هذا القصص - وسائل عدة للتعرف عليها، منها: الرؤيا أو الحلم أو رصد النجوم وقراءتها، وقراءة الطالع بضرب الرمل، أو النبأ المكتوب في الكتب القديمة⁽³¹⁾.

(4)

زواج الآباء ومولد الأبطال

لقد «أراد ماغان الجميل، أو الملك ناريه أن يحتفل بزواجه بكل الإجراءات المعتادة، وذلك حتى لا يجادل أحد في حقوق الابن الذي سيولد... سارت سوجولون في المقدمة، محفوفة بعجوزتين، وتبعها أقارب الملك وخلفهم جوقة بنات نياي الشابات وهن ينشدن أغاني العروس»⁽³²⁾. فالدافع وراء الزواج من «سوجولون» هو تحقيق حلم ولادة البطل الذي سيرث الحكم والمُلْك. «لقد حكمت هذه المملكة التي أورثها إياك أجدادك، ولا تطمح إلا في توريث هذه المملكة بتمامها وتوسعاتها لأبنائك، لكن وريثك الماغان الجميل لم يولد بعد»⁽³³⁾.

فلقد كان الملك ماغان كون فاتا أبا وله أكثر من ابن، وكان أكبر أبنائه هو دانكاران تومان، الذي لم يرض - هو أو أحد من إخوته - طموح الأب فيمن سيرث ميراث أجداده. وكان هذا هو الطموح نفسه الذي يحمله رزق بن نايل عندما تزوج خضرة الشريفة. فقد كان أبا لبنت / شiche، ويقال في إحدى الروايات إنه كان أبا لبنت وولد معاق. كل هذا جعل رزق بن نايل دائم القلق على من سيرثه.

آه يا عدم الأولاد

كاس مر دايب خليفه (خليفه: فيه خل)

البكا جرح الفؤاد

آه يا عدم الخليفه

** ** *

أنا كبرت وقصر بعدي (بعدي: باع يدي)

والبين خلف الميعادي

يا مال مين يورثك بعدي

أخاف يورثوك الأعادي⁽³⁴⁾

وكان كلما رأى الآباء - ممن في عمره - يلعبون مع أبنائهم يشتد حنينه للإنجاب. فيأتيه الهاتف/ النبوءة في المنام ليخبره بالسفر إلى مكة الشريفة، ليتزوج من ابنة شريف مكة لينجب منها الولد/ البطل الذي يحمل اسم أبيه، ويكون له شأن كبير في المستقبل.

ومن يتأمل الطريقة التي تزوج بها ناريه ماغان من زوجته الدميمة «سوجولون» سيلحظ أنها تقترب من الطريقة التي ارتبط بها شداد بن قراد بالأمّة الحبشية «زبيبة» والدة عنتره بن شداد، هذا على رغم محاولات الراوي الشعبي للسيرة إضفاء مسحة جمال عليها. فشداد أسر هذه الأمّة بعد نجاحه في إحدى معاركه، فلما أعجبه قرر مضاجعتها فرفضت، ولم ترّض إلا بعد أن أخبرها بأنها زوجته، وبأن أولادها أولاده. «فعند ذلك لاحت من الأمير شداد التفاتة إلى تلك الأمّة التي كانت تسوق النياق فجلت في قلبه واحتوت على سرائره ولبه إلى وصلها قد اشتاق وذلك لأجل ما رأى من نعمة أطرافها ولين أعطافها وحسن لونها وغنج عيونها وسحر جفونها وميل قدها وسماحة وجهها ولميع خدها وحلاوة لفظها وحسن شكلها، لها عيون أحد من المنايا وبرق ثناها ألمع من المرايا ومبسمها عذب وقوامها معتدل... فلما نظر الأمير شداد بن قراد إلى ما في هذه الأمّة من الأوصاف زهت في عينيه وسار فتبعته إلى مكان بعيد ولم تعلم ما يريد فهناك طلب أن يغشاها فمانعته عن نفسها ولم ترّض الأمر بذلك النكير لأنها كانت من بيت كبير فقال لها ويلك أنت بقيت زوجتي وأولادك عندي وأنا أكرمك طاقتي (قال) فهناك طاوعته على مراده فخلا بها لما رأى من حسن طباعها وقضى وطره وبرد فؤاده»⁽³⁵⁾. وقد حملت منه زبيبة في هذه الليلة، وكان عنتره هو ثمرة هذا الحمل. وتذكرنا هذه الممانعة من زبيبة لشداد بممانعة سوجولون لزوجها ناريه ماغان، الذي لم يتمكن منها إلا بعدما هدهدا بالقتل تلبية لأمر الجان. «يا سوجولون عليّ أن أضحي بك قدر منزلي، يتوجب أن يسيل دم عذراء من قبيلة كوندية، وأنت العذراء الكوندية التي ساقك القدر إلى منزلي... قالت: لا، لا، لماذا أنا؟ لا أريد الموت... ويبد من حديد أمسك الملك شعر سوجولون، فسيطر الرعب عليها حتى غابت عن الوعي، أغمى عليها... وحبلت سوجولون في تلك الليلة»⁽³⁶⁾.

وعلى غرار ما تعتمد السير الشعبية العربية، وقبلها السيرة النبوية، على سرد بعض المشاهد التي تحتفي فيها الطبيعة بميلاد البطل الجديد، على نحو نبوي، فإن ملحمة سونجاتا تتوقف عند هذا الاحتفاء من قبل الطبيعة. فعندما داهمت آلام الوضع سوجولون «فجأة أظلمت السماء وظهرت من الشرق سحب ضخمة حجب قرص الشمس... بدأ الرعد يزمر، ومضات برق سريعة تهتك الغمام، وبدأت الأمطار تسقط بقطرات غليظة، بينما تهب ريح خفيفة... لقد جعل الله العلي القدير الرعد يزمر، والسماء أنارت والأرض ارتعدت، وذلك للإعلان عن مجيء الطفل للعالم»⁽³⁷⁾.

(5)

غربة البطلين

لم تكن سوجولون/ والدة سونجاتا أحسن حظا من خضرة الشريفة وابنها، أو زبيبة وابنها عنتره. فعلى غرار اتهام خضرة في شرفها ورحيلها عن قبيلتها، وتوجهها إلى أرض الزحالين، وقيامها بتربية أبي زيد، وتعليمه

الفروسية وتنشئته تنشئة بطولية في الغربية، ثم عودته بطلا إلى مسقط رأسه، وكذلك على غرار اتهام عنتره لسواد بشرته بأنه عبد وليس حراً، على غرار هذا يأتي مصير سوجولون وابنها. فسونجاتا هو ابن سوجولون الدميعة. فقد أثارت دماستها، إلى جانب اهتمام الملك بطفله منذ أن كان جنينا؛ اعتماداً على ما رواه له الصياد العراف، كل هذا أثار حقد ساسوما بيرتيه، زوجة الملك الأولى؛ خوفاً منها على مستقبل ابنها دانكاران تومان ابن الثمانية أعوام. لذلك تعددت محاولات هذه الزوجة للتخلص من سوجولون وابنها، تارة في أثناء الحمل عن طريق كبار السحرة الذين يعترفون بعجزهم عن إلحاق الأذى بسوجولون وجنينها. وتارة باستغلال صغر سن سونجاتا وعجزه - بعد وفاة الأب/ الملك - بأن تقوم الزوجة الأولى ساسوما بتنصيب ابنها دانكاران تومان ملكاً على البلاد، ضاربة بوصية الملك، المبنية على النبوة التي تقضي بتولي سونجاتا الحكم، عرض الحائط. وعلى غرار المعاناة التي عاشتها خضرة الشريفة بسبب لون ابنها الأسود، واتهامها في شرفها، والتشكيك في نسب هذا المولود، وما كانت تسمعه من عبارات مشينة ومعاملة سيئة لها، عاشت سوجولون المعاناة نفسها خاصة بعد وفاة زوجها، وعجز ابنها. فتارة تقوم الزوجة الأولى/ ساسوما بنفي سوجولون وابنها في الفناء الخلفي للقصر. «لقد أصبحت أم ماري جاتا تسكن الآن داراً قديمة كانت ساسوما تستعملها كدار للمخلفات من قبل»⁽³⁸⁾. وتارة عندما تعي الأم سوجولون الخطر المحيط بابنها من زوجة أبيه، تقرر الرحيل مع ابنها والابتعاد عن المملكة بصحبة ماندينج بوري أخي سونجاتا، وأختها كولونكان، فالثلاثة إخوة غير أشقاء. وكانت حيلة الملك دانكاران تومان وأمه للتخلص من سوجولون هي الفصل بين سوجولون وراويه بلأ فاسيكيه، الذي خصصه له أبوه، وقد تم له ذلك. ففي «ذات صباح جمع الملك دانكاران تومان المجلس، وأعلن عن عزمه إيفاد وفد رسمي ملك سوسو القوي، سوماؤور كانتيه Soumaoro Kante في مهمة خطيرة؛ لذا فكر في بلا فاسيكيه، ابن دووا راوي أبيه، ووافق المجلس على قرار الملك، وأسندت الرئاسة لبلا فاسيكيه وتم تشكيل الوفد»⁽³⁹⁾.

«لنرحل من هنا يا ولدي... وستعود لاحقاً عندما تكبر، ستعود لتحكم؛ لأن مصيرك يجب أن يتحقق في بلاد الماندينج»⁽⁴⁰⁾. كان هذا هو قرار الحكمة الذي قرره الأم سوجولون لتنقذ ابنها وإخوته غير الأشقاء. فقد كان لسونجاتا أخ (ماندينج بوكاري) وأختان (جامارو وسوجولون كولونكان) من زوجة ثالثة لأبيه، اصطحبهم سوجولون معها في رحلة اغتربها، لما لمستهم منهم من طيبة ووفاء لأخيهم. وإذا كانت خضرة الشريفة قد اصطحبت معها في رحلتها الخادمة سعيدة، وابنها أبا القمصان، الذي سيصبح مساعداً أميناً لأبي زيد، فإن سونجاتا - الذي أجبر على التخلي عن راويه بلا فاسيكيه - يصطحب مع أمه إخوته. فالمنفى أو غربة البطل أمر اضطراري يُفرض على البطل؛ ليعود منقذاً لوطنه بعد أن يصير بطلاً. ف«من الجدير بالذكر أن نفي البطل المنقذ لشعبه من الانقراض يعد أمراً مكرراً في العديد من التقاليد (السردية) في جميع أنحاء العالم»⁽⁴¹⁾.

إن انقلاب زوجة الأب على الطفل الصغير ونجاحها في إبعاده عن موطنه ومملكته، بقدر ما يتشابه مع طريقة إبعاد أبي زيد الهلالي مع أمه، فإنه يتشابه من زاوية أخرى مع سيرة سيف بن ذي يزن فيما واجهه

من أمه «قمرية». فلقد حرصت الملكة قمرية - الجاسوسة التي زرعها سيف أرعد في قصر والده للتخلص منه - على أن تتخلص من ابنها سيف لتحرمه من الملُك، وذلك منذ أن كان سيف جنينا. وحين ولدته ورأته على هذا الحسن والجمال أخذتها الغيرة الشديدة؛ خشية الوصول للحكم. فبعد وفاة زوجها الملك، الذي لم تحدد السيرة سببا للوفاة، وما إذا كانت وفاة طبيعية أو أنه لقي حتفه على أيدي هذه الجارية بالسّم، فقد «تولت الجارية الخبيثة قمرية الخائنة الردية على المملكة وحكمت وأمرت وولت وعزلت مدة من الزمان وهي على ذلك الأمر والشان إلى أن كملت أشهرها وجاءت وقت ولادتها... فلما وضعته قمرية ورأته على هذا الحسن والجمال أخذتها الغيرة الشديدة وقالت في نفسها إن قعد هذا الغلام وعاش أخذ مني المملكة ويحتوي على ما تحت يديّ من المال والشجعان والأبطال ولكن يا قمرية اصبري لعل زحل يساعدك بالخير على موت هذا الغلام وصار كل وقت تدعو لزحل وتطلب منه موت هذا الغلام ولم تشبعه من الرضاة ولا تهنيه بها ومرادها أن ينشف مصرانه ويموت وكان أمر الله بخلاف ذلك فصار الغلام كل يوم في زيادة وكمال وحسن وجمال... فصبرت قمرية على هذا الحال وهي كل يوم في حيرة وانذهال وقد زادت غيرة وحسدا وغيظا وكمدا وصبرت حتى كمل له أربعون يوما فاجتمع الوزراء وأرباب الدولة وأرباب الديوان وقالوا لها يا ملكة الزمان أرينا ملكنا حتى نراه ونخدمه ونرعاه فأجابتهم إلى ذلك المقال وقد غابت وعادت ومعها الغلام في الحال وطرحته على كرسي المملكة بين الرجال الكرام ووقف العبيد والخدام فعندها نظره الوزراء فقاموا على الأقدام وكذلك الحجاب والنواب وجميع أرباب الدولة كل ذلك يجري وقمرية واقفة من وراء الستار تنظر ما يفعل هؤلاء فازدادت حسدا وحقدا وغيظا وكمدا وكادت من كثرة الغيظ أن تنفطر فقالت في نفسها لا بد من قتل هذا الولد... وبعد ذلك وقفت تسمع ما يجري بينهم من الأمر والشان، وإذا بالوزراء وأرباب الدولة تسمعهم قمرية يقولون جئت أيها الملك السعيد إلى مملكة والدك يا سيد ونحن لك من جملة العبيد... وبعد ذلك أخذته ودخلت به القصر وهي في هموم ما لها حصر»⁽⁴²⁾. ولقد تربى سيف بعيدا عن مملكته - بسبب أمه، التي يتشابه دورها مع دور ساسوما زوجة أبي سونجاتا - حيث ألقته في الصحراء فأرضعته الغزالة من لبنها، ليبدأ رحلة غربته، ولكنه ينجح في النهاية في العودة إلى موطنه ليكون ملك البلاد. وتعد مرحلة اغتراب البطل وتربته بعيدا عن موطنه خاصية مشتركة تجتمع حولها بنية السير والملاحم، إلا فيما ندر. فـ «ميلاد البطل الملحمي عادة ما تليه مرحلة من الرفض والنبد، ثم يرحل البطل من خلال سلسلة من الأزمات التي يتجاوزها»⁽⁴³⁾.

* * * *

لم يتوقف التشابه بين الهلالية وسونجاتا كيتا عند هذا الحد الذي سبقت الإشارة إليه، وإنما يتجاوز ذلك إلى الوجهة التي اختارتها أم كل من البطلين في العملين؛ رغبة منهما في الإقامة حيثما يتوفر الأمان لتربية الطفل الصغير على أساس من الفروسية والبطولة. فخضرة الشريفة قادتها قدمائها مع طفلها الرضيع وخدامتها سعيدة وابنها أبي القمصان إلى أرض الزحالين. فقد أحسن الملك فاضل بن باسّم الزحلان استقبال الأميرة خضرة الشريفة وطفلها أحسن استقبال، وفي كنفه تربى الطفل الرضيع، وتلقى تعليمه في الكتاب،

وتلقى أول دروس الفروسية. بل إنهما وهما في طريقهما إلى أرض الزحلان حظي باسمه «بركات»، الذي منحه إياه الخضر عليه السلام، على نحو ما تذهب إليه إحدى الروايات. وكذلك من حيث قطاع الطرق الذين حاولوا اغتصاب خضرة الشريفة، ولكن الخضر - عليه السلام - يظهر في الوقت المناسب ليدافع عن شرفها. ويخوض البطل سونجاتا مع أمه حتى استقراره في بلاد ميمما عددا من المغامرات. لقد غادروا جميعا نياي، وتوجهوا إلى مدينة جيديبا Djedeba التي كان يحكمها الملك مانسا كونكون Mansa Konkon الذي كان عرافا عظيما. وقد استقبلهم الملك - بداية - بحذر، ثم سرعان ما يندمج سونجاتا كيتا مع أطفال المدينة. وفي هذه المدينة تظهر أمارات البطولة على الطفل البطل، الذي يهزم الملك مانسا كونكون في إحدى المبارزات. وهي المرحلة نفسها التي مر بها أبو زيد حيث تعلم في الكُتَّاب:

وَدُوهُ مدرسة الأمراء

مع أولاد الأمراء وفاضل

ابني لا غش ولا مُراء

إوعى في واحد تفاضل

وعندما يوجه الشيخ صالح - العرّيف الذي يعلمه - إهانة لأبي زيد وأمّه، ويحاول تعذيبه؛ بسبب وعز من إحدى الأمهات لغيرتها يقوم أبو زيد بقتل الشيخ، ويحاول أخوه وزير الميمنة عثمان أن يأخذ بثأر أخيه، ولكن الملك فاضل يدافع عن الطفل. ثم بعد ذلك يتشابه موقف مبارزة سونجاتا مع الملك مانسا كونكون (من خلال لعبهما لعبة الوري Wori التي يجيدها الملك كونكون) مع موقف مبارزة أبي زيد مع جودة بن سليم ابن أخي الملك فاضل في أثناء لعبهما معا لعبة التحطيب، ثم قتله على يد أبي زيد، ومحاولة طرده من قبل والد المقتول وأمّه، أو الثأر منه وقتله، ولكن الملك فاضل يدافع عنه أيضا، ويعادي أخاه وزوجته بسبب أبي زيد، الذي كان يعامله كأحد أبنائه.

وإذا كانت أرض الزحالين هي المنفى الذي انتهى إليه أبو زيد وأمّه، واستقرا بها، فإن أرض «ميمما» تعد بمثابة المنفى الذي انتهى إليه سونجاتا بعد طرده مع أمّه من نياي. فقد طردَ سونجاتا والجميع من مدينة جيديبا بعد إقامة شهرين بها. ويمر الجمع بمدينة طابون، وقد أحسن ملكها استقبالهم، ولكن شيخوخته منعتهم من إيوائهم مدة طويلة خوفا من بطش ملك نياي. ثم يتحرك الجمع إلى مدينة واجادو، بعد أن أوصى الملك التجار - الذين سيصبحونهم معهم - بمعاملة ضيوفه خير معاملة. وأمام ملك واجادو راحت الأم سوجولون تقدم نفسها إلى الملك الذي كان يرتبط مع زوجها بروابط صداقة: «إننا من بلاد الماندينج، كان والد أطفالي هو الملك ناريه ماغان. الذي كان قد أرسل - منذ عدة سنوات - وفدا للمحبة إلى واجادو. لقد توفي زوجي، لكن المجلس لم يحترم إرادته. إن ابني البكر (أشارت إلى سونجاتا) أقصي عن العرش، وفضلوا عليه ابن ضرتي. لقد عرفنا النفي. إن بُغض ضرتي طردني من كل المدن. لقد طرقتا كل السبل أنا وأبناي. واليوم أتيت طلبا للجوء لدى السيسيه في واجادو»⁽⁴⁴⁾. ويكون الرد البليغ والمحتفي من الملك إليهم: «لم يحدث قط أن خُذَل غريب في ضيافتنا، فحرمانا هو حرمكم، قصرنا هو قصركم، أنتم في محفلكم، من نياي إلى واجادو. اعتبروا

أنكم بدلتكم حجرتم فقط! فالمحبة التي تربط الماندينج بالواجدو ترجع إلى عصور بعيدة»⁽⁴⁵⁾. وزيادة من الملك في الاحتفاء بضيوفه يقرر إرسالهم إلى بلاط ابن عمه تونكارا في ميمبا. وهو الاحتفاء نفسه الذي لقيته خضرة الشريفة وابنها في بلاط الملك فاضل بن باسم الزحلان.

وفي بلاط ميمبا يكون المطاف الأخير لغربة سونجاتا وأمه. وفيه يتدرب سونجاتا على السلاح، ثم يشارك مع الملك في غزواته الخارجية، ويولي فيها بلاء حسنا؛ حتى أصبح مثار حديثهم، بل وصفوه بأنه «خليفة ذي القرنين»⁽⁴⁶⁾. ويختاره الملك والجيش نائبا للملك، ويرحب الشعب بهذا القرار. وهي النتيجة نفسها التي حققها أبو زيد الهلالي في غربته في بلاط الملك فاضل بأرض الزحلان، سواء على مستوى تعلم القراءة والكتابة أو تعلم فنون القتال والشجاعة. فـ «لما تمت خمس أعوام، اسمع نظام الحكاية، بعثت ملك الزحلان، أنا عاوزه اعلم ضنايا. أهم شيء عندي... أنا عاوزه أستاذ لولدي، يعلمه حروف الهجاء»⁽⁴⁷⁾.

دخل مع ولاد السلاطين

رباية الرجال الأفاضل

من دون الأولاد.. متين

زايد عن ولد فاضل⁽⁴⁸⁾

بعد رحيل خضرة الشريفة مع ابنها أبي زيد عن قبيلة بني هلال في نجد، تحل اللعنة على قبيلتها؛ حيث يعتزل الأب رزق بن نايل (والد الطفل أبي زيد) في الصحراء مع ابنته شيخة، غضبا على اتهام زوجته وطرد ابنه الرضيع. فتستغل قبيلة بني عقيل ذلك الانشقاق والضعف الهلالي في السيطرة على نجد، بعد قتل عدد من أبطال بني هلال، وخطف بنات القبيلة، ثم تفرض الجزية على قبيلة بني هلال. وتخضع القبيلة لسطوة بني عقيل وتقوم بسداد الجزية لها. ولا يختلف الأمر كثيرا في ملحمة سونجاتا. فإذا كان اعتزال رزق بن نايل الحياة بمنزلة موت وجودي له، فإن ماغان كون فاتا Maghan Kon Fatta قد مات موتا فعليا، ولم تسلم بلاد الماندينج - التي كان يحكمها - بعد وفاته من سيطرة الملك سوماؤور كانتيه Soumaoro Kante ملك بلاد السوسو Sosso. ويطالب سوماؤور الملك الابن دانكاران تومان Dankaran Touman بأن تعترف الماندينج بخضوعها للسوسو، وأن تؤدي الجزية لها. وبالفعل أرسل دانكاران تومان وفدا إلى ملك سوسو يعلن موافقته على إخضاع مملكته للسوسو، ودفع الجزية لها. وكان سوماؤور قويا، يستمد قوته من العرافة والسحر. وبحسب ما تقول الملحمة: «كان سوماؤور عبقريا في الشر، ولم يكن يستخدم قوته إلا في سفك الدماء، ولم يكن لديه محرمات. كان مبلغ سروره عندما يجلد بالسوط وعلى الملأ الشيوخ المسنين المحترمين. كان قد دنس كل الأسر، وفي إمبراطوريته المتراامية الأطراف، كانت هناك قرى مليئة بالشابات اللاتي اختطفهن قهرا من أسرهن من دون الزواج بهن»⁽⁴⁹⁾.

(6)

البطل المصاحب

لا تقتصر خاصية البطل المصاحب على هذين العاملين فحسب، بل تشترك معهما سائر السير الشعبية العربية باستثناء الزير سالم، وكذلك تشترك معهما فيه الملاحم الغربية. فلكل بطل من أبطال السير العربية

بطل مصاحب، يخفف عنه آلامه، ويعينه على تحقيق أهدافه، بغض النظر عن طبيعة هذه الشخصية المصاحبة، عبداً كان أو حراً، إنسياً كان أو جنياً، رجلاً كان أو امرأة. فـ «معظم رفقاء البطل كانوا أبطالاً ومن هنا كان من الخير أن يُسمَّى بالبطل المصاحب بديلاً عن رفيق البطل؛ لأن له دوراً بطولياً في السيرة يرتبط بالبطل الرئيسي للسيرة، ويدعم وجوده»⁽⁵⁰⁾. ولا تخرج ملحمة سونجاتا والسيرة الهلالية عن هذه القاعدة. يلعب هذا الدور في السيرة الهلالية العبد أبو القمصان ابن العبدین سعيد وسعيدة. فأبو القمصان يُولد في اليوم نفسه الذي يُولد فيه أبو زيد، ويظل مصاحباً له طوال حياته، يرحل معه طفلاً، ويعود معه - بعد أن حدثت المصاحبة - إلى أرض نجد. والدور نفسه يلعبه ماندينج بوري في ملحمة سونجاتا. وماندينج بوري Manding Gory هو أخ أكبر غير شقيق لسونجاتا، ويظل مصاحباً له طيلة حياته إذ يصاحبه في رحلاته ومغامراته بالبلاد التي رحل إليها، ثم يعود معه إلى نياي، وكان دائم المساعدة والنصح له، بل هو من أخبر سونجاتا بانقلاب الملك مانسا كونكون عليه بعدما أحسن استقباله وأسرته، ولكن زوجة أبيهما الأولى ساسوما بيرته Sassouma Berete أرسلت الذهب إلى الملك كونكون ليقوم بطرد سونجاتا وأسرته من مملكته. لقد عرف ماندينج بوري هذا السر من ابنة الملك نفسها التي أحبت ماندينج بوري، فأخبر به أخاه فأدرك سونجاتا الخديعة وأخذ حذره⁽⁵¹⁾. والمواقف متعددة تلك التي يقف فيها ماندينج بوري إلى جانب سونجاتا، مسانداً وداعماً له ومقاتلاً إلى جواره.

(7)

عودة الأبطال إلى الوطن الأصلي

تشابه إلى حد كبير طريقة التعرف على البطل في العمليين بعد رحلة غربتهما الطويلة. فبحكم خضوع الزحلان لقبيلة بني هلال، بسبب الجزية السنوية التي كان يدفعها ملك الزحلان لهم، ولكن أبو زيد - بعدما كبر - رفض دفع الجزية السنوية إليهم، بل قام بقطع أذن أحد الرسولين اللذين أرسلهما بنو هلال. «بقوا الهلايل ايه.. يطلبوا جزية.. أو زي ما نقول احنا دلوق إتاوه... جاين للملك فاضل ياخذوا منه الجزية وعشر المال .. الواد وقف قال: مش هدف.. ما ندفعشي عشر مال... يا جوا الهلايل عايزين ايه.. الجزية وعشر المال. الواد راح مانع. طب أعلنوا الحرب الهلايل. قلُّه الملك: إحنا هنعمل ايه يا ولدي يا بركات.. إحنا مش قد الهلايل.. قلُّه: انا هقف قبال الهلايل.. يا.. بحر قُبِّل⁽⁵²⁾ .. قلُّه: خلاص. طب أعلنوا الحرب»⁽⁵³⁾. وفي رواية أخرى، تأتي قبيلة بني هلال مساندة لبني عقيل؛ حيث إن الأخيرة كانت تدفع الجزية لبني هلال، فهزمها أبو زيد، وقتل منهم أربعين فارساً، منهم: عطوان وداغر وجسار وجايل. عندئذ لجأ بنو عقيل إلى بني هلال التي جاءت مساندة لها. «فطبعاً دكهمتي (أي بني عقيل) بعثوا لمين.. بعثوا للهلايل.. لأن الهلايل كانت بتاخذ الجزية م العقيلات»⁽⁵⁴⁾. وتكون أخته شحبة سبباً لهذا التعارف عن طريق موتيف التفاحات الثلاث التي يقسمها بسيفه بدلاً من التقاطها وأكلها. فلما طال أمد الحرب بين الزحلان الذين كان يقودهم أبو زيد من ناحية، والعقيليين والهلايل من ناحية أخرى، استعان بنو هلال برزق بن نايل، المعتزل في الصحراء، وأرسلوا.

إليه رسلا عدة لكي يثنوه عن قرار الاعتزال لمحاربة هذا البطل أبو زيد الذي لم يتعرفوا عليه بعد. بعد محاولات عدة يستجيب رزق ويعود للحرب، وفي ميدان المعركة يبارز الأب ابنه، فلم يكن يعرف أحدهما الآخر. وبعد طول أمد المبارزة بينهما وعدم قدرة أي منهما على التمكن من الآخر بفعل تدخل قوى خارقة تتوقف يد أبي زيد عن قتل أبيه، وتتدخل شiche أخت أبي زيد، التي كانت تعيش مع أبيها بعيدا عن أخيها وأميها، بعد أن بدأ الشك يدخل قلبها، فتختبر هذا البطل بالتفاحات الثلاث فإن أكلها فهو ليس شقيقها، وإن قسمها بسيفه فهو أخوها. يتعرف الأب وقبيلة بني هلال على فارسها الجديد، وتطلب منه العفو عن سوء تصرفهم معه في صغره واتهام أمه بالخيانة، ويطلبونه بضرورة العودة إلى أرض نجد؛ للانتقام من قبيلة بني عقيل، والثار لمقتل أبطالها وخطف نساها. وفي ملحمة سونجاتا تساعد أوراق البواباب Baobab في التعرف على البطل مقام التفاحات الثلاث في الهلالية. فقد علم سونجاتا وهو في مدينة ميمبا؛ حيث كان يقطن فيها، أن سوماؤور قد غزا الماندينج، كما عرف فرار أخيه دانكاران تومان وخضوع الماندينج لسوماؤور. في سوق ميمبا تعرفت كولونكان - أخت سونجاتا، والتي كانت تقيم معه - على سيدة وعدد من تجار الماندينج كانوا يبيعون أعشاب البواباب «النافيولا والنيوغو» التي تصنع منها التوابل، والمعروفة في بلاد الماندينج دون غيرها من البلدان. فالأخت كولونكان في ملحمة سونجاتا هي - أيضا - وسيط التعارف بين البطل وأهل مدينته، وبعد استشارة أمها تصحب تجار الماندينج إلى أمها، التي ترحب بهم، وتستعيد جزءا من قوتها الواهنة التي أضعفها المرض. إن هؤلاء التجار لم يكونوا تجارا بل كانوا من أعيان بلاط والده الملك، تزيوا في زي تجار بحثا عن البطل سونجاتا. وهو ما يشير إليه أحدهم بقوله: «لقد غادرنا بلاد الماندينج منذ شهرين، ذهبنا من مدينة ملكية إلى أخرى، نقدم أنفسنا كتجار. كانت مانيوما تعرض خضروات الماندينج في الأسواق: ففي بلاد الشرق هذه لا يعرف الناس هذه الخضروات، أما في ميمبا، فقد كشفت خطتنا عن صوابها؛ فالشخص الذي اشترى النيوغو أمكنه إعلامنا عن مصيرك، كما أن هذا الشخص وحتى تكتمل السعادة، اتفق أن يكون كولونكان»⁽⁵⁵⁾. فقد وعدهم الجان بأن سونجاتا هو محرر مدينتهم من أيدي سوماؤور. «لقد سألنا الجان، وأجابونا أن ابن سوجولون هو الوحيد الذي يمكنه أن يخلص الماندينج. لقد أنقذت الماندينج لأننا وجدناك يا سونجاتا»⁽⁵⁶⁾. ويتضرعون إليه بصيحات المظلومين ودموع الثكالي بأن يعود ليستعيد الحق ويدفع الظلم عن بلاده: «يا ماغان سونجاتا. أحبيك يا ملك الماندينج! إن عرش آبائك في خطر ينتظر، وأيا كانت المنزلة التي تشغلها هنا، دع كل هذا المجد، واذهب لاسترداد وطنك! إن الشجعان ينتظرونك! اذهب لإقامة السلطة الشرعية في الماندينج؛ فالأمهات الباقيات لا يتضرعن إلا باسمك، وينتظر الملك الذين تألبوا عليك، فاسمك وحده يلهمهم الثقة، يا ابن سوجولون لقد أزعجت ساعتك، سيتحقق كلام العجوز نيانكومان دووا، لأنك العملاق الذي سيصرع سوماؤور»⁽⁵⁷⁾. هذا ما قاله أحد الضيوف استنجادا به، على غرار ما استنجد أعيان بني هلال بأبي زيد كي يعود إلى وطنه؛ ليحررهم من أعدائهم، مضحيا بكل ما حققه من مجد في أرض بني الزحلان. ولم يملك البطلان إلا تنفيذ نداء الوطن، والعودة إليه.

** ** *

غير أنه قبل العودة كان لا بد من تكريم كل منهما لأمه. فسوجولون ماتت ويريد ابنها أن يكرمها بدفنها، وأن يمنحه الملك أرضا لذلك. هذا ما توجه به سونجاتا إلى ملك ميمبا كي يستأذنه في السماح بالمغادرة إلى الماندينج: «أيها الملك! لقد أحطنتي بكريم الضيافة في بلاطك حيث كنت بلا مأوى، وتحت أوامرك بدأت أولى خطواتي، إنني أشكرك بقدر كرمك. لقد ماتت أُمِّي، وأنا الآن رجل ويجب عليّ أن أعود إلى الماندينج؛ لأطالب بمملكة آبائي. أيها الملك، أعيد إليك المهام التي كنت أضطلع بها، وألتمس إجازتي، وقبل أن أغادر، اسمح لي بأن أدفن والدتي المسكينة هنا»⁽⁵⁸⁾. وبعد انزعاج الملك لهذا الطلب، ورفضه منح سونجاتا قطعة أرض يدفن فيها أمه، يستجيب لنصح الشيخ العربي الذي كان يعمل مستشارا للملك، بأن يمنحه الأرض ويحالفه ويكرمه، لأن البديل فيه دمار لملكه ومملكته. وتوازي مشورة الشيخ العربي في ملحمة سونجاتا تلك المشورة التي أشارت بها الجازية ابنة السلطان سرحان في السيرة الهلالية على قبيلة بني هلال، عندما طلب أبو زيد من بني هلال تكريم أمه، ورد شرفها بأن يفرشوا الأرض - أمام جملها - من حرير الرطايب (أجود أنواع الحرير) من أرض الزحلان (حيث يقيم) إلى أرض نجد (حيث تقيم القبيلة).

لحد لما نخش البيت

وجملها ع الحرير ماشي

وتغني وراها البت والست

إن شرفها أبيض وشاشي

وتعجز القبيلة عن تنفيذ مطلب أبي زيد لكبر المسافة وقلة الحرير، لولا تدخل الجازية - مستشار بني هلال - بأن يفردوا الحرير أمام جمل خضرة الشريفة، ثم جمعه بعد أن تمر عليه، وفرده ثانية أمام جملها.

قالت: هاتوا الحرير اللي موجود

قدام جمل امه افرشوها

مادام نوى يعود ووالدته تعود

لا بد ما تكرموها

*** **

يعدي عليه الهجين

يا بابا وشوف المعاني

يلمّوه العبيد الورّانيين

ويفرشوه قدامه تاني

*** **

ويعر جملها على حرير

لحد نجد العريضة

ونفدي ميين الأمير ونعلن نضافة عروضه⁽⁵⁸⁾

وإذا كانت سوجولون قد ماتت فعليا، وتم دفنها، فإن خضرة الشريفة قد ماتت وجوديا داخل السيرة الهلالية، فلم يعد لها دور أو وجود بعد عودة ابنها إلى أحضان قبيلته. فلم يعد لكلا الأمين وجود بعد اعتراف الأهل ببطولة ابنيهما. فهذا كان دور كل منهما، إعداد الطفل وتربيته في الغرب؛ ليكون بطلا تعترف به قبيلته أو شعبه، ثم يعود إلى مسقط رأسه للأخذ بالثأر وطرد الأعداء، وإعادة موطنه إلى سابق قوته بإخضاع الجميع لسلطته، بعد أن ضرب الوهن والضعف بأهله، وأصبح خاضعا لسطوة الغير بدفع الجزية إليه. وتشير سوجولون صراحة إلى انتهاء مهمتها؛ لتعلن بدء مهمة ابنها. «لقد أنهيت مهمتي، إن مهمتك ستبدأ يا بني»⁽⁵⁹⁾.

عاد كل من البطلين سونجاتا وأبو زيد إلى مسقط رأسهما، بلاد الماندينج وأرض نجد، ثم راحا يخوضان معركة المصير ضد الأعداء، بلاد السوسو وقبائل بني عقيل؛ لعودة العزة المفقودة إلى موطنهما، بعد كل ما لحق بموطنهما من إخضاع وإذلال في غيابهما. ويتمكن البطلان من تحقيق أهدافهما، فسونجاتا يقتل الملك سوماؤور في معركة كيرينا عام 1235، بعد سلسلة طويلة من المعارك، وخلال سنوات قليلة يصبح سونجاتا على رأس الماندنكا Mandinka أو السوننك⁽⁶⁰⁾. ولقد نتج عن هذه المعركة أسطورة قداسة شجر «الباباب»؛ حيث تذهب هذه الأسطورة إلى أن سوماؤور - في معركة كيرينا - كان «يلبس في معصمه سوارا ذهبيا وقع منه في تلك المنطقة، أي كيرينا، ونمت في مكان ذلك السوار شجرة باباب، تحمل ذكرى ذلك اليوم. ويقال إن سكان كيرينا زرعوا بعد ذلك بوقت شجرة باباب جديدة في نفس المكان مثل تلك الشجرة التي نمت في يوم انتصار سندياتا الشهير، ويذهب لزيارتها حتى اليوم سكان غرب أفريقيا حتى يعيدوا ذكرى ذلك النصر العظيم»⁽⁶¹⁾. ولقد كانت نهاية سوماؤور مشابهة - إلى حد كبير - لنهاية الزناتي خليفة في السيرة الهلالية. فالزناتي وسوماؤور يدخلان هذه الحرب وهما شيخان، غير أنها الشيخوخة التي لم تقض على بقايا من قوة الشباب وسرعته. فالزناتي خليفة يقابل دياب بن غانم - أحد أقاربه ممن طلبوا اللجوء لبني هلال بعد خلافهما معا - وهو في التسعين من عمره، ولم يكن يرغب أبو زيد الهلالي في قتل الزناتي خليفة أو التمثيل بجثته، بل كان يريده حيا. وسوماؤور الذي صار شيخا قويا يواجه ابن أخته فاكولي - بعدما اختلفا معا حول زوجة الأخير «كيليا» - وكذلك فإن سونجاتا لم يكن يريد «إحداث جرح به أو قتله بل يريد أخذه حيا»⁽⁶²⁾. وعلى غرار هروب الزناتي من مواجهة دياب من خلال السرداب الذي صنعه لفرسه، بحيث يهرب بها وقت الشدة، فإن سوماؤور يلجأ إلى الهروب من منافسيه سونجاتا وفاكولي من خلال دخول مغارة كوليكورو، بعد أن تسلق الجبل بسرعة هربا منهما⁽⁶³⁾.

الخلاصة: أن سونجاتا تمكن من تدمير جميع بقايا السلطة السابقة، والحصول على منجم الذهب في وانجاري، والإفادة منه في بناء نياني، وتمكن من جلب السلام والسيادة والرخاء لبلاده. وعلى هذا الأساس ازدهرت إمبراطورية مالي، وبلغت ذروتها في القرن الرابع عشر عندما أصبحت مركزا للتعليم والقانون والتجارة

لكامل السودان وغرب أفريقيا⁽⁶⁴⁾. وهو ما يؤكد Clement A. Okafor حين يقول إن «سونجاتا - مثل كل أبطال الملاحم - في النهاية يبدأ ليؤسس عهدا من السلام الذي يستمر لفترة طويلة بعد موته»⁽⁶⁵⁾. فإلى سونجاتا يعود الفضل «في تحويل دولة الماندنغو الصغيرة في كانجبا إلى إمبراطورية مالي العظيمة أو دولة مالي الكبرى»⁽⁶⁶⁾. وذلك على نحو ما يتمكن أبو زيد من خوض معاركه ضد بني عقيل الذين يطلبون الثأر للأربعين فارسا الذين قتلهم من قبل، ثم حربه ضد اليهود الذين هاجموا مكة، وتمكنه من إعادة قبيلة بني هلال إلى سابق عهدها ونفوذها.

(8)

عادات وتقاليد ومعتقدات شعبية مشتركة بين الشعبين

في دراستها المهمة «الشعر الشفاهي»، تخصص روث فينجان الفصل الثامن لدراسة العلاقة بين الشعر الشفاهي الأفريقي والمجتمع الذي يروى فيه، والذي يشمل الحديث عن كيفية انعكاس المواقف الاجتماعية والأحداث المختلفة، والعادات والتقاليد من خلال الشعر الشفاهي⁽⁶⁷⁾. وعلى النحو نفسه تعكس ملحمة سونجاتا والسيرة الهلالية طبيعة المجتمعات الأفريقية التي تقوم بروايتها، على نحو يتفقان فيه في توفهمها عند بعض الظواهر الاجتماعية والثقافية المشتركة. ويمكن أن نتلمس التشابه بين العاملين في التشابه في عدد من المعتقدات والعادات الشعبية والخصائص الفنية في كل منهما.

(أولها): الطائر الأسود، فإذا كان الطائر الأسود الذي يحلق في السماء - الذي ظهر لنساء بني هلال عند بركة الطير في بداية مرحلة المواليد - مصدر النبوءة لخضرة الشريفة، أم أبي زيد، وعلامة تفاؤل لها، فتمنى أن يرزقها الله بولد أسود مثل هذا الطائر، كل من يضربه يسيل دمه، إذا كان الأمر كذلك في الهلالية، فإن هذا الطائر الأسود يصادفنا في ملحمة سونجاتا، وهو يمر أعلى ميدان المعركة الفاصلة بين سونجاتا وخضمه سوماوور. ويكون مروره بمنزلة علامة قال لسونجاتا، ودالا على انتصاره، وهزيمة خصمه سوماوور في معركتهما. «وأحس سوماوور أن قواه قد تخلت عنه، وتلاقت نظراته بنظرات سونجاتا، وهو يرتعد الآن كمن أصابته الحمى. ورفع المهزوم عينيه إلى السماء، ورأى طائرا أسود كبيرا يمر من فوق حومة القتال، وفهم (أي سوماوور) أنه طائر الشؤم. وهمهم، إنه طائر كرينا»⁽⁶⁸⁾.

(ثانيها): بركة المياه، فهي بركة الطير في السيرة الهلالية، وهي مجال خصب لتحقيق الأمنيات، فحول هذه البركة يجتمع كل من له حاجة أو طلب، وكل من يطلب شيئا يتحقق له. فالنساء يذهبن إلى «بركة الطير، حيث يمارسن طقس التمني، بوصفه معتقدا يؤمن به»⁽⁶⁹⁾. فخضرة الشريفة المحرومة من إنجاب الأولاد الذكور، عندما بلغ الأمر منتهاه أمامها وصارت معيرة لكل العرب؛ لأن كل نساء العرب أنجن ذكورا يرثون آباءهم إلا زوجها رزق بن نايل، عندئذ تذهب إلى بركة الطير وتطلب من الله أن يرزقها ولدا أسود قويا مثل الطائر الأسود الذي حام حول المكان وهربت منه سائر الطيور. وينطوي طقس التمني في بركة الطير على علامات رمزية للعمليات النفسية الإيحائية التي تقوم بها النساء في حالات تأخر الحمل، أو العقم.

وتمثل البركة علامة أيقونية للحيز المكاني (مقام ولي؛ مزار قديس...)، الذي تقصده النساء في سياق الممارسات الاعتقادية الشعبية النسوية المتطلعة للحمل»⁽⁷⁰⁾.

وفي ملحمة سونجاتا نجد بركة المياه المسحورة، وهي «بركة صغيرة للمياه السحرية في وسط الجبل. فمن كان يصل إلى هذه البركة ويشرب من مائها يصبح قويا، لكن جان هذه البركة كانوا أشرارا غاية الشر»⁽⁷¹⁾. وكان من يسيطر على هذا الجان بتقديم الأضحية إليه يتمكن من هذه البركة. وقد تقرب سونجاتا من الجان الذي يحرس البركة بأن «ضحى بمائة ديك أبيض إلى جان الجبل ثم ذهب جاتا... وقال: يا جان المياه، يا سيد موغويا - جي، يا سيد المياه السحرية لقد ضحيت لك بمائة عجل ومائة جدي ومائة ديك، لقد نصررتي! ... (و)... اغترف من الماء بكلتا يديه وشرب، فقد وجد الماء عذبا، وشرب منه ثلاث مرات، ثم غسل وجهه. ولما عاد جاتا ليأخذ مكانه بين رجاله، كان لعينيه بريق لا يُحتمل، كانت تشع كالنجم، لقد غيرت المياه السحرية وجهه»⁽⁷²⁾. فلقد كانت «بركة المياه سببا رئيسيا - اعتقاديا من خلال النذر - في تحقيق الأمنيات صعبة التحقيق في كلا العملين.

(ثالثها): عادة تسمية المولود، فملحمة سونجاتا تعكس هذه العادة التي كان يمارسها شعب الماندينج القديم؛ حيث يُمنَح المولود اسمه في اليوم الثامن لولادته. وانطلاقا من هذه العادة الاجتماعية مُنح سونجاتا اسمه في هذا اليوم الذي كان عيدا عظيما في بلاد الماندينج. فقد «أتى الناس من كل قرى الماندينج. وحمل كل شعب من الجيران الهدايا للملك. ومنذ الصباح، وأمام القصر، تشكلت دائرة كبيرة، تقف الخادومات في وسطها يسحقن الأرز الأبيض ليصنعن منه الخبز، بينما تتمدد عجول الأضحية تحت ساق شجرة القابوق الضخمة. أما داخل دار سوجولون، فقد نزعَتْ عنه عمة الملك الشعيرات الأولى للطفل، بينما قامت الراويات المزودات بمراوح ضخمة بإنعاش الأم الممددة في استرخاء على وسائد لينة ناعمة الملمس»⁽⁷³⁾. ومن الواضح أن هذا الاحتفال الطقوسي كان يجمع بين الطقوس الشعبية التي تشارك فيه العجائز أمّ المولود ببعض الأطعمة والمشروبات الشعبية ذات الطبيعة الصحية لأم المولود واللازمة لها في تلك الفترة من ناحية، والتي يُعتقد أنها ذات دلالة رمزية على الخصوبة من ناحية أخرى. كما أن هذا الاحتفال له طابعه الرسمي - كذلك - عندما تحتفل حاشية الملك بالمولود بما يقدمونه من هدايا إلى الملك. وهو المشهد نفسه بدلالاته الرمزية الشعبية والرسمية التي استخدمتها السيرة الهلالية احتفاءً بالسبوع (في اليوم السابع وليس الثامن) من ميلاد أبي زيد الهلالي. «في العادة يوم السبوع، والجمع مجموع.. يسموا الغلام.. في وسط الأخوال والأعمام. يجيئوه في جمع الهلايل.. وتحضر كبارهم، وتبدي كلام»⁽⁷⁴⁾. ففي هذا اليوم سُمّي المولود، وقدم الأمراء والملك الهدايا لوالده رزق بن نایل.

(رابعها): عادة إعلان شرف العروس أو بكارتها في صبيحة اليوم التالي للزفاف. فبعد محاولات فاشلة من الملك ناريه ماغان، ورفض بقوة من سوجولون، يستطيع الملك التمكن من زوجته، وفض بكارتها. «ولم يظهر الملك طوال اليوم، بل كان دووا هو الشخص الوحيد الذي يمكنه الدخول والخروج من وإلى القصر، وبدت العاصمة نياني وقد وقعت في الحيرة، وهرعت النساء العجائز منذ البكور

يبحث عن بكاره العروس، ولكنهن طُردن سرا، واستمر الحال هكذا أسبوعا. وكان الملك ناريه ماغان قد طلب المشورة من بعض كبار العرافين، إلا أن كل الطرق عجزت عن إخضاع قرين سوجولون». وبعد هذا الأسبوع يتمكن - بحيلة من تدبيره سبقت الإشارة إليها - من فض بكاره سوجولون، وتحمل منه في الليلة ذاتها. وعلى نحو ما تعطي ملحمة سونجاتا حيزا مهما لمشهد لقاء الملك ماغان بزوجته⁽⁷⁵⁾ سوجولون، والنجاح في الوصل بها بعد معاناة شديدة، فإن مشهد الليلة التي يتصل فيها رزق بن نايل مع زوجته خضرة الشريفة يحظى بالاهتمام نفسه، ولكن دوها أدنى معارضة من العروس، بل أعدت نفسها وتحلت وتزينت للقاء زوجها، وفي صبيحة اليوم التالي تأتيها النساء للتهنئة ظاهريا، والتأكد من فض بكارتها؛ دليلا على عذريتها.

(خامسا): تشابه الألعاب الشعبية؛ حيث تتشابه لعبة الوري Wori في ملحمة سونجاتا مع لعبة السيجة في السيرة الهلالية. فلعبة الوري - في ملحمة سونجاتا - «لعبة رائجة في غينيا العليا، والسودان الغربي، وهي نوع من لعبة الضامة؛ حيث البيادق عبارة عن زلط صغير موضوع في حفر حُفرت في جذع شجرة»⁽⁷⁶⁾. وهي نفسها لعبة السيجة⁽⁷⁷⁾ التي استخدمتها السيرة الهلالية، وإن كانت الحفر تُحفر في الأرض بدلا عن حفرها في جذع الشجرة. ولقد قامت اللعبة بدور رمزي في العملين، فليس الهدف منها مجرد اللعب، وإنما توصيل رسالة معينة من كلا اللاعبين إلى منافسه، تماما على نحو ما تقوم به لعبة «الشطرنج»، عندما يلعبها خصمان. فأتثناء اللعب تُوجه عبارات ذات دلالات رمزية من كل منهما للآخر؛ بهدف تحقيق انتصار معنوي لأحدهما على الآخر. وغالبا ما يكون البطل هو أحد طرفي اللعبة. ولذلك فقد ظهرت هذه اللعبة - في كلا العملين - في لحظات فاصلة. ففي ملحمة سونجاتا، كان سونجاتا كيتا وأسرته المنفية تقيم في قصر الملك مانسا كونكون، ملك مدينة جيديا. وعندما علمت ساسوما الملكة الأم لنياني (ضرة سوجولون الأم) - التي طردت الطفل سونجاتا وأسرته من أرضهم - أنهم يقيمون عند هذا الملك أرسلت إليه الذهب ليتخلص منهم. غير أن ابنته أفضت السر لمالدينج بوري (أخي سونجاتا). ادّعى الملك أنه يرغب في لعب «الوري» مع سونجاتا لتكون ذريعة للقضاء عليه، فدعاه للعب معه مشترطا عليه «لكن لدي شروط ليست شائعة وهي: إذا فزت، وسأفوز، سأقتلك. رد جاتا: وإذا فزت أنا؟ قالها جاتا دون خوف. رد الملك: في هذه الحالة سأعطيك كل ما تطلب، لكن لتعرف دائما أنني أفوز دائما. رد جاتا: إذا فزت فلن أطلب منك سوى هذا السيف، مشيرا إلى السيف الذي كان قد جربه. قال الملك: موافق، أنت واثق بنفسك. أليس كذلك! وسحب الخشب الذي حُفرت فيه عيون الوري. ووضع أربعا من الحصى في كل عين. وقال الملك: سأبدأ، وأخذ أربعا من الحصى من إحدى العينين»⁽⁷⁸⁾. وبعد ذلك يستخدم الدلالة الرمزية للعبة بتوجيه رسالته عبر أبيات شعرية أراد بها هزيمة خصمه نفسيا، فقال:

لعبة الوري هي من ابتكار صياد

لا أجارى في هذه اللعبة

أنا أدعى الملك المدمر⁽⁷⁹⁾

فرد عليه سونجاتا شعريا بكلمات ذات دلالة رمزية تؤكد معرفته بالخدعة التي يخطط لها الملك، وفي الوقت ذاته تؤكد خيانة الملك لضيفه، الذي لجأ إليه، فقال:

قدما كان الضيف مقدسا

لكن الذهب كان بالأمس

وأنا من قبل الأمس⁽⁸⁰⁾

فأدرك الملك أن أمره أفتضح، وأن أحدا خانه، ولكن سونجاتا لم يرغب في الإفصاح عن ابنة الملك التي أخبرت أخاه بما يضره أبوها لضيفه، فنسب الأمر إلى الله، فهو لسان الضيف؛ ومن ثم أخبره سونجاتا بحقيقة الأمر «إنك لم تدعني قط إلى لعب الوري، فالرب هو لسان الضيف»⁽⁸¹⁾. وترتب على ذلك رحيل سونجاتا وأسرته عن مدينة جيديا إلى مدينة طابون. وعلى نحو ما نجد لعبة الوري تظهر في لحظات فاصلة نجد لعبة السيجة تظهر في لحظات حاسمة في السيرة الهلالية، المدون منها والشفاهي. فقد ظهرت قبل مرحلة التغريبة، ذلك عندما جاء الأمير جبر القريشي من تونس إلى نجد، بعد أن قتل الزناتي خليفة الأشراف في تونس وسيطر على الحكم فيها. جاء جبر القريشي مستنجدا ببني هلال كي يساعده في حربه ضد قبائل الزناتة. ومحاولة منه في إغراء بني هلال، طلب أن يلعب لعبة السيجة مع الملك حسن بن سرحان، ملك بني هلال، وبدلا من استخدام الأحجار والزلط استخدم اللائى والمرجان، وعندما طلب منه الملك حسن أن يلم هذه اللائى أجابه الأمير جبر بأن هذه اللائى ما هي إلا حصى يلعب به الأطفال في تونس؛ كناية عن الخيرات التي تحتويها تونس من ذهب ومرجان ولآئى. وكان ذلك سببا في رحيل بني هلال إلى تونس؛ نظرا إلى حالة الجذب التي كان الهلاليون يمرون بها آنذاك. لقد جعل الراوي «من لعبة السيجة محورا دراميا ونقطة تحول مهمة في صعيد الأحداث دليلا على رقي إمكاناته الفنية؛ حيث مثلت هذه النقطة الحيلة الفنية التي اختارها المبدع لتكون بداية وسببا لمحاولة بني هلال الاستيلاء على تونس وبلاد المغرب»⁽⁸²⁾. ومن المواقف الحاسمة التي استخدمت السيرة الهلالية فيها لعبة السيجة، عندما جمعت اللعبة أبا زيد الهلالي وصديقه العلام من تونس، الذي تحالف معه ضد ابن عمه الزناتي خليفة. وكان أبو زيد عندما وصل تونس طلب العلام منه ألا يرحل منها إلا بعد استئذانه. فلجأ أبو زيد إلى لعبة السيجة مستخدما دلالاتها الرمزية (التورية) كي ينال استئذان صديقه العلام بالرحيل عن تونس، فيجيبه العلام بالموافقة قائلا: (بخاطرك)، قاصدا شيئا آخر غير ذلك الذي يقصده أبو زيد. فيعتبر أبو زيد ذلك برّا منه بالقسم والوعد الذي أخذه على نفسه. وتكون تلك الكلمة إيذانا برحيل أبي زيد مع أولاد أخته من تونس وعودتهم إلى نجد.

(سادسها): الصيد حرفة ورياضة، يعد الصيد - حرفة ولعبة رياضية ترفيهية - من العناصر المشتركة التي توقفت عندها ملحمة سونجاتا والسيرة الشعبية العربية. وينبغي أن نفرق بداية «بين نوعين من الصيد، نوع يؤدي كحرفة يستعين مؤديه ببعض الحيوانات المدربة كالكلاب والشواهن، مما يقلل من أهمية المهارة البدنية للاعب... ونوع آخر يمارس للترفيه وإثبات التفوق المهاري والإمكانات البدنية العالية للممارسين، وهو عمل تنافسي أساسا لا يعتد كثيرا بالمردود المادي أو الغرض النفعي»⁽⁸³⁾. فملحمة سونجاتا تؤكد ارتباط

ملوك الماندينج بحرفة الصيد، مثل كلاي بومبا، حفيد الجد بلال بوناما: «كان لكلاي بومبا ابن يُدعى مامادا كاني Mamadi Kani وكان ملكا صيادا مثل ملوك الماندينج الأوائل، وهو الذي ابتكر السيمبون Simbon أي صافرة الصيد»⁽⁸⁴⁾. وتطلق كلمة السيمبون سي على الصياد العظيم. كما كان أتباعه (أي أتباع كلاي بومبا) عديدين حتى إنه شكل منهم جيشا، صار خطيرا، كان يجمعهم دائما في الدغل يعلمهم فنون الصيد والقنص»⁽⁸⁵⁾. كذلك فقد كان «جميعهم خبراء في فن الصيد وجديرين بلقب سيمبون»⁽⁸⁶⁾. كما أن بلا فاسيكيه، راوي ناري فامغان، كان حريصا على تعليم سونجاتا منذ صباه، وعلى تقديم المعارف له حسب مبادئ الماندينج. وكان لا يدع فرصة دون أن يعلم تلميذه الصيد. إن سونجاتا يحب الصيد بوجه خاص. فقد قام بالخروج للصيد مع أقرانه عدة مرات⁽⁸⁷⁾. كما تمكن سونجاتا منذ أن كان «لايزال صغيرا على حمل لقب سيمبون أي المعلم الصياد، وهو لقب لا يُخلع إلا على كبار الصيادين الذين أثبتوا جدارتهم»⁽⁸⁸⁾. ولقد كان هذا الاهتمام بحرفة الصيد من مكانة كبرى في مالي. فقد شكلت تلك المهنة «عماد ثروة البلاد؛ حيث إن مهنة الزراعة كانت مازالت بدائية»⁽⁸⁹⁾. بل يقال «إن أهم الإقطاعيات التي تكونت منها دولة مالي في فجر قيامها هي مقاطعة دو Do، وجانجارا Gangara، وكيري Kiri، وكان معظم سكان هذه المقاطعات يشتغلون بالصيد»⁽⁹⁰⁾.

وعلى نحو ما عكست ملحمة سونجاتا أهمية الصيد - حرفة ورياضة - فإن السيرة الهلالية - ومثلها سائر الشعبية العربية الأخرى - عكسته في ثناياها على النحو الذي يعكس أهمية ما يمثله «انتشار الصيد في بيئة الهلاليين ربما للاهتمام البالغ بوصف الصيد وعملياته، وتكرار ذلك الوصف كثيرا في التراث الأدبي العربي»⁽⁹¹⁾. ولقد تعددت مواقف الصيد التي تعرضت السيرة الهلالية لها. بل إن أول ما كان يفكر فيه أبطال قبيلة بني هلال في لحظات السلم، عقب الحروب، هو الخروج إلى الصيد. كما أن السيرة الهلالية المدونة - في أجزائها المتعددة - كثيرا ما توقفت عند بعض المعارك التي نشبت بسبب الصيد، منها تلك المعركة التي نشبت بين السلطان حسن بن سرحان ودياب بن غانم بسبب قتل مسعود، أخي دياب، لمجاجة، أخي السلطان حسن، بسبب صيد غزالة. «وكان من عادتهم إذا أرادوا الصيد يخرجون كل اثنين سوا واحد زغبى والآخر هلاي وكان السلطان على الجميع حسن بن سرحان له أخ يقال له مجاجة وهو أصغر إخوته، ودياب له أخ يسمى مسعود، وهم أنداد بعضهم... كانوا في بعض الأيام خرجوا حسب عادتهم إلى الصيد والقنص وأخذوا عبيدهم وساروا قاصدين البر. فلما تبطنوا في البر لعب الشيطان بعقل مجاجة»⁽⁹²⁾. ثم تبدأ المشاجرة بينهما، وينتهي الأمر بدفع دياب - الذي كان عائدا لتوه من رحلة صيد - لمجاجة فأرداه قتيلًا بعد تدرجه من أعلى الجبل⁽⁹³⁾. وبعد انتصار بني هلال على الزناتة، وقتل دياب بن غانم للزناتي خليفة في المعركة الفاصلة، يعيش بنو هلال فترة صراعات تنتهي بمقتل السلطان حسن على يد دياب بن غانم. وبعد أن يستقر الأمر، يخرج أبطال بني هلال إلى الصيد، وخلال هذه الرحلة يقتل دياب أبا زيد، من خلال الخديعة. «كان ذات يوم خرجوا للصيد والقنص وكان مع الأمير أبو زيد جماعة من قومه ومع الأمير دياب جماعة من قومه، فوصلوا إلى البر وخرجت الفهود والصقور تفرق الفرسان تطارد الغزلان، وبقي الأمير دياب...»⁽⁹⁴⁾. وينتهي

الأمر بقتل دياب لأبي زيد. وهو الموقف الذي تتشابه معها فيه ملحمة سونجاتا؛ حيث إن سونجاتا كيتا دائم الحرص على الخروج في رحلات صيد عقب انتهاء معاركه. فبعد انتصار سونجاتا على ملك السوسو في المعركة الفاصلة، يخرج سونجاتا في رحلة صيد جبلية. «أما سونجاتا فكان يصطاد في الجبل؛ لأنه صار الشخص المختار لدى الجان، فهو سيمبون منذ شبابه»⁽⁹⁵⁾.

(9)

تعدد أسماء البطل ونعوته وألقابه

ربما تنفرد ملحمة سونجاتا والسيرة الهلالية بتعدد أسماء البطلين فيهما تعددا لافتا للنظر. فقد تعددت أسماء البطل سونجاتا وصفاته وألقابه على غرار تعدد أسماء البطل أبي زيد الهلالي وصفاته وألقابه أيضا. ويشير راوي الملحمة إلى خاصية تعدد أسماء بطله «سونجاتا»، فيقول إنه سيتحدث «عن الرجل ذي الأسماء المتعددة»⁽⁹⁶⁾. فمن أسماء سونجاتا هو ماندينج ديارا Manding - Diara، وأيضا هو سوجولون جاتا، وناريه ماغان جاتا Nare Maghan Djata، وهو سوجو سوجو سيمبون سابالا Sogo Sogo Simbon Salaba. كما أطلق عليه اسم «ماغان»، وهو من اسم والده. أما عمته فقد همست في أذن المولود بالاسم المزدوج، ماغان وماري جاتا؛ وذلك حتى يتذكرهما المولود. ومن ألقابه كذلك ابن سوجولون وابن ناريه ماغان. فاسم سندياتا «مشتق من اسم أمه سوجولو Sougolou واختصارها سون Soun والنسبة إليها سوجولو جاطه Sougoulou Diata أو سندياتا Soundiata والمتداول المشهور في مالي وغيرها إلحاق اسم الأب أو الأم باسم الشخص، ويذكر الاسم الملحق قبل اسم الشخص، مثل نامغان جاطه Maghan Diata أو فامغان جاطه، ومعناه: جاطه بن نامغان، ابوه مغان منسوب لأمه ناري واختصارها «نا» وإلحاق اسم الأم مشهور في مالي وفي برنو بصفة خاصة»⁽⁹⁷⁾. ويشير حسن جلال إلى هذه الأسماء، وإلى غيرها، فيقول: «سوجولون دياتا Sogolon - Djata، خان سوندياتا Khan Sondjata، ماري دياتا أو ماري جاطة Mari Djata»⁽⁹⁸⁾.

وفي الوقت نفسه تعددت أسماء البطل أبي زيد الهلالي في السيرة. فهو أبو زيد الهلالي وهو سلامة وهو كذلك بركات وعندما رحل إلى تونس اختار اسما حركيا هو مسعود. واسم «بركات» من البركة وقد منحه هذا الاسم الخضر - عليه السلام - وللأسف قصة عندما خرج أبو زيد مع أمه طفلا بسبب الشك في نسبه، فسخر الله - عز وجل - الخضر - عليه السلام - في مساعدة الأم. ولقد استمد الوجدان الشعبي هذه التسمية «بركات» من أحد أسماء الخضر - عليه السلام - فالخضر عندما يظهر لأبي زيد في أحد مواقف الشدة؛ لتخليصه، يعرفه بنفسه قائلا: (... انا عبدالله عمك بركات الفقير إلى الله...) ⁽⁹⁹⁾. هذا ما تذهب إليه الرواية المدونة للهلالية، وتقرب منها الرواية الشفاهية لـ «عوض الله عبدالجليل» (أسوان/1979) التي تذهب إلى أن الخضر هو من أطلق على أبي زيد اسم «بركات». فبعد أن خلص الخضر الأميرة خضرة الشريفة من عطوان وعصابتها:

«رجع على خضره وقال هاتي لي الولد

عطت له الأمير أبو زيد لكن لم جيلهاشي جلد (لم يأتها صبر)

قال لها: بركات وسرى معاه»⁽¹⁰⁰⁾

بينما تذهب إحدى الروايات الشفاهية إلى أن تسميته بـ«بركات» جاءت من اقتراح شخصين ممن كانا يشاركان في احتفالية السبوع لأبي زيد.

سمعوا اتنين يقولوا بركات

وحياة كتاب الدلائل

العرب قالوا: سُمّوه بركات

بركات رزق بن نايل⁽¹⁰¹⁾

أما اسميه «أبو زيد» و«سلامة»، فقد اختيرا له يوم السبوع، بحسب ما تذهب إحدى الروايات الشفاهية. وذلك عندما تفاعل الموجودون بمرور شخصين ذكرا كلمة «سلامات» فاشتقوا منها كلمة «سلامة» تيمنا بهذه الكلمة.

اتنين تاني قالوا: سلامات

وحياة عروس القيامة (عروس القيامة: أي الرسول عليه السلام)

قالوا: كمان سُمّوه سلامات

سلامات يعني سلامة⁽¹⁰²⁾

والأمر نفسه حدث مع اختيار اسمه أبي زيد، عندما مر من يقول «الخير بيزيد»:

فات من قال: الخير بيزيد

شوايل تسابق شوايل

قالوا: نسّميه أبو زيد

خلفة القرم ابن نايل⁽¹⁰³⁾

وعلى نحو ما تعددت أسماء البطلين على نحو لافت، بل ربما ينفردان بذلك عن غيرهما من أبطال السير الشعبية العربية والملاحم الأخرى، تعددت - كذلك - ألقابهما وصفاتهما، وهو ما يشتركان فيه مع غيرهما من الأبطال الشعبيين. فمن أشهر ألقاب سونجاتا وصفاته أنه ابن العجل Buffle وابن الأسد Lion. وقد اكتسب هاتين الصفتين تأثرا بالمعتقد الشعبي (الطوطم) القديم في بلاد الماندينج. فهو ابن العجل؛ لأنه «كان لأم سونجاتا طوطم هو العجل والمقصود هنا أسطورة العجل، والذي يقال إنه دمر بلاد دو. أما الأسد، فكان الطوطم الجد لآل كيتا. إذن فسونجاتا هو ابن الأسد من خلال أبيه، وابن العجل من خلال أمه»⁽¹⁰⁴⁾. وكذلك ماري جاتا «وهو اسم لم يحمله أمير في الماندينج، وسيكون ابن سوجولون أول من يحمل هذا الاسم»⁽¹⁰⁵⁾. وقد أورد ابن خلدون - في تاريخه - هذا الاسم، وإن كتبه بطريقة مختلفة، فقد كتبه «ماري جاطه». ويشير ابن خلدون إلى أن ماري معناها في اللغة المانديكية القديمة «الأمير»، في حين أن جاتا - وكتبها ابن خلدون هكذا «جاظه» - معناها الأسد. ومعنى ماري عندهم الأمير الذي يكون من نسل السلطان وجاطه الأسد»⁽¹⁰⁶⁾. وبهذا يكون معنى ماري جاتا الأمير الأسد. وتؤكد

السيدة لوجارد ذلك عندما ترى أن كلمة ماري «هي اللقب الوراثي عند الأسلاف، ومدلوله دون مدلول لقب ملك، والمقصود بذلك الأمير، والمعنى واحد في التفسيرين»⁽¹⁰⁷⁾. كما تعرض - أيضا - لرأي آخر في تفسير كلمة «ماري»، يرى «أنها تحريف لكلمة محمدو أي محمد، وتنطق بصور مختلفة، تبعا للهجات القبائل، منها ماماري Mamari واختصارها ماري Mari»⁽¹⁰⁸⁾. ومن صفاته - أيضا - «النا كامًا Na, Kamma، أي المبعوث للخلاص»⁽¹⁰⁹⁾.

كما تعددت ألقاب أبي زيد، والتي منها: ابن خضرة الشريفة (نسبة إلى أمه) وأبو ريا (نسبة إلى ابنته الكبرى) وأبو مخيمر (نسبة إلى أكبر أبنائه). ومن الصفات التي أطلقت عليه أنه البطل Hero والأسد Lion والزعيم Leader والهلالي Hilali وسبع بني هلال، و«منصف الغلبان» التي تعادل صفة «النا كامًا» Na, Kamma، أي المبعوث للخلاص، التي أطلقت على سونجاتا. ويشير محمد عبدالحافظ إلى ما يتمتع به أبو زيد دون غيره من أبطال الهلالية أو السير العربية الأخرى، بما لهذه الأسماء من دلالات ثقافية، فيقول: «يتفرد أبو زيد بأسماء وكنيات وألقاب تفوق أي شخصية أخرى في الهلالية، فهو سلامة (وهو اسم علم ذائع في شرق السودان بامتداد البحر الأحمر)، ومسعود (وهو العلم الذائع بين «بير مسعود» شرق إسكندرية المصرية، وإلى ما بعد «حاسي مسعود» في الجزائر، وتعني «حاسي» في الدارجة الجزائرية: بئر)، وأبو زيد (اسم العلم ذائع الصيت في صعيد مصر مع خليفة وسعده والجازية وريا... إلخ)، ويعد أبو زيد أكثر الشخصيات تمتعا بتنوع الأسماء والألقاب والكنيات والرتب والصفات، فهو أيضا: بركات، ولسمر (الأسمر)، ولكحل (الأكحل)، والحجازي سلامه، وعبد الجلاب، والأمير والهلالي وأبو ريا، وأبو صبرا، وأبو مخيمر، وعمود هلال»⁽¹¹⁰⁾.

إن تعدد النعوت التي أطلقت على كل من سونجاتا وأبي زيد تعد خاصية أساسية تميز الثقافات الشفاهية. فبحسب قول والتر ج. أونج، فإن التعبير الشفاهي يحمل «زادا من النعوت وما إليها من المتاع القائم على الصيغة، الذي ترفضه الكتابة العالية بصفته إطنابا ثقيلا ومضجرا، وبسبب كثافته التجميعية»⁽¹¹¹⁾. ويشارك في خاصية تعدد النعوت عدد من أبطال السير الشعبية العربية الآخرين، وأبطال الملاحم الغربية مثل أوديسيوس، على نحو «أوديسيوس الماهر». فاستخدام النعوت وتعددتها مع البطل أحد أشكال الأسلوب التجميعي أو العنقودي الذي يرتبط «ارتباطا وثيقا بالاعتماد على الصيغ لتقوية الذاكرة، فعناصر التفكير والتعبير الشفاهيين لا تميل إلى أن تكون وحدات منفردة بسيطة بل إلى أن تأتي على هيئة عناقيد من الوحدات كتلك العبارات المتوازية أو المتعارضة، سواء كانت في جمل بسيطة أو مركبة، أو كانت نعوتا»⁽¹¹²⁾.

(10)

التأثير الإسلامي والعربي في ملحمة سونجاتا

تعود العلاقة بين بلاد غرب أفريقيا والعرب إلى ما بعد ظهور الإسلام، وكان من أهم أسبابها: انتشار الإسلام، وأداء فريضة الحج، وازدهار حركة التجارة. «ففي الحقبة الممتدة ما بين القرن الأول الهجري (السابع الميلادي) إلى نحو منتصف القرن العاشر الهجري (السادس عشر الميلادي) حفلت بلاد السودان الأوسط والغربي بالآلاف من العلماء المسلمين الوطنيين والمستوطنين، ومن الرحالة والتجار المسلمين، من شتى أصقاع

العالم الإسلامي: من المشرق ووادي النيل بصفة خاصة، ومن بلاد المغرب العربي، كما سافر عدد كبير من المسلمين الوطنيين في غربي أفريقية لأداء فريضة الحج وطلب العلم في الأزهر وفي مكة والمدينة، وفي القيروان وفاس، وقد نهضت مراكز العلم والثقافة بتلك البلاد التي أمها المسلمون الأفريقيون، بما ينبغي عليها من الوفاء الذي سجله التاريخ من تيسير الرحلة وحسن الاستقبال والإقامة وتيسير سبل العلم، وهذا بجانب المصالح التجارية، بل اختلطت دماء الأفريقيين السود بدماء غيرهم من المسلمين، مما زاد في الرابطة ووثق في العلاقة»⁽¹¹³⁾. ولقد كان الماندنغو «من أكثر شعوب غربي أفريقيا تمسكا بالإسلام وتحمسا له، وازداد انتشاره بينهم، وأصبح دين الدولة الرسمي، وكان المذهب السني المالكي هو الذي ساد دولة مالي وفي أغلب دول غربي أفريقية الإسلامية. وقد أشار منسا كنكن موسى (ت 1337م) خلال مروره بالقاهرة في رحلة حجه، إلى أنه مالكي المذهب، واشترى وهو في مصر بعض الكتب في فقه المالكية»⁽¹¹⁴⁾.

فإلى بلال بن رباح (أو بلالي بوناما، الجد الأكبر لبلاد الماندننج) يُنسب فضل انتقال الإسلام إلى هذه المنطقة من أفريقيا، وإليه ينسبون أنفسهم. وإلى ابنه لاهيلاتول كلاي (الابن الأكبر لبلال بوناما) يُنسب فضل أنه أول أمير أسود يذهب إلى مكة للحج. «وفي طريق العودة قد نُهب من عصابات الصحراء، وشُتت رجاله، ومات البعض من العطش، لكن الله العلي القدير أنقذ لاهيلاتول كلاي لأنه كان رجلا عادلا»⁽¹¹⁵⁾. ويقال إن أول ملك أعلن إسلامه يُلقَّب بالمسلماني، وإسلامه قصة مشهورة، لُقِّب على إثرها بهذا القلق. فقد «عرف ملك مالي بالمسلماني؛ لأن بلاده أُجديت عاما بعد عام، فاستسقوا بقرابينهم من البقر حتى كادوا يفنونها، وكان عندهم ضيف من المسلمين يقرأ القرآن ويعلم السنة، فشكا إليه الملك ما دهمهم من ذلك، فقال له: أيها الملك لو أمنت بالله تعالى وأقررت بوحدانيته، وبمحمد عليه الصلاة والسلام، وأقررت برسالته واعتقدت شرائع الإسلام كلها، لرجوت لك الفرج مما أنت فيه وحل بك، وأن تعم الرحمة أهل بلدك وأن يحسدك على ذلك من عاداك وناواك، فلم يزل به حتى أسلم وأخلص نيته، وأقرأه من كتاب الله ما تيسر عليه، وعلمه من الفرائض والسنن ما لا يسع جهله، ثم «أمهله» إلى ليلة جمعة فأمره فتطهر فيها طهرا سابغا، وألبسه المسلم ثوب قطن كان عنده، وبرزا إلى ربوة من الأرض، فقام المسلم يصلي والملك عن يمينه، يأتّم به، فصليا من الليل ما شاء الله، والمسلم يدعو والملك يؤمن، فما انفجر الصباح إلا والله قد أعمهم بالسقي. فأمر الملك بكسر الدكاكير - أي الأصنام - وأخرج السحرة من بلاده، وصح إسلامه وإسلام عقبه وخاصته، وأهل مملكته مشركون، فوسموا ملكهم منذ ذلك الوقت بالمسلماني»⁽¹¹⁶⁾. وإذا كان البكري لم يحدد اسم الملك الذي ذكر قصة إسلامه والملقب بالمسلماني، فقد أشار المقرئزي والقلقشندي إلى اسم أول من أسلم من ملوك مالي وهو «برمندانة». في حين يطلق ابن خلدون على برمندانة (الذي يسميه تارة برمندان بحسب ضبط الشيخ عثمان، وتارة أخرى برمندار) أنه كان أول من حج من ملوك مالي، فيقول: «وحج جماعة من ملوكهم. وأول من حج منهم برمندار»⁽¹¹⁷⁾. كما يشير إليه في موضع آخر على أنه أول من أسلم، فيقول: «يذكرون أن أول من أسلم منهم ملك اسمه برمندان هكذا ضبطه الشيخ عثمان. وحج هذا الملك واقتفى سنته في الحج ملوكهم من بعده»⁽¹¹⁸⁾.

وعن مملكة مالي القديمة وعلاقتها بالإسلام يذكر ابن خلدون - في تاريخه - قائلا: «فاستولى أهل مالي على ما وراءهم وبين أيديهم من بلاد صوصو وكوكو، وآخر ما استولوا عليه بلاد التكرور. واستفحل ملكهم إلى الغاية، وأصبحت مدينتهم بني حاضرة بلاد السودان بالمغرب ودخلوا في دين الإسلام منذ حين من السنين. وحج جماعة من ملوكهم. وأول من حج منهم برمندار، وسمعت في ضبطه من بعض فضلائهم أنه برمند، وسبيله في الحج هي التي اقتفاها ملوكهم من بعده. ثم حج منهم منسا ولي بن ماري جاطة أيام الظاهر بيبرس. وحج بعده منهم مولاها صاكوره، وكان تغلب على ملكهم وهو الذي افتتح مدينة كوكو ثم حج أيام الناصر»⁽¹¹⁹⁾. في حين تؤرخ الملحمة لدخول الإسلام إلى بلاد الماندينج بهجرة أبناء بلال بن رباح من الشرق الإسلامي إلى هذه الأراضي. ف «في أول الأمر كانت الماندينج مقاطعة لملوك بامبارا Bambara، هؤلاء الذين يُسمون الآن بالمانينكا Maninka، سكان الماندينج لم يكونوا من أبناء البلاد الأصليين: فقد قدموا من الشرق. وكان بلال بوناما Bilali Bounama، وهو الجد الأول للكيثا Keita، وهو الخادم الأمين للنبي محمد. وكان لبلال بوناما سبعة أبناء: الابن الأكبر الأول Lawalo، كان قد رحل من المدينة المقدسة واستقر في الماندينج، وكان للأول ابن يُدعى لاتال كلاي Latal Kalabi، وهذا بدوره له ابن يُدعى دامال كلاي Damal Kalabi، وهذا الأخير له ابن هو لاهيلاتول كلاي Lahilatoul Kalabi. وكان لاهيلاتول كلاي هو أول أمير أسود ذهب إلى مكة للحج، وفي طريق العودة كان قد نُهب من عصابات الصحراء، وشُتت رجاله، ومات البعض من العطش، لكن الله العلي القدير أنقذ لاهيلاتول كلاي لأنه كان رجلا عادلا. فقد ابتهل إلى الله، فظهر له الجن واعترفوا به ملكا. وقد استطاع الملك لاهيلاتول كلاي - وبعد سبعة أعوام من الغياب، وبفضل من الله العلي القدير - أن يعود إلى الماندينج؛ حيث لم يكن يتوقعه أحد قط»⁽¹²⁰⁾. كان لدى لاهيلاتول كلاي ابنان: البكر هو كلاي بومبا Kalaby Bomba، والصغير هو كلاي دومان Kalaby Dauman. اختار الابن الأكبر الحكم الملكي وحكم، أما الأصغر ففضل الثروة والغنى، وصار جدا لكل أولئك الذين يذهبون من بلد إلى آخر بحثا عن الثروة والغنى. وكان لكلاي بومبا ابن يُدعى مامادي كاني Mamadi Kani، وكان ملكا صيادا مثل ملوك الماندينج الأوائل، وهو الذي ابتكر السيمبون Simbon أي صافرة الصياد، ودخل في اتصال مع الجن في الغابة والأدغال، ولم يخف هؤلاء سرا عليه»⁽¹²¹⁾.

ويذكر المؤرخون أن ناري فامغان «بذل جهودا كبيرة في نشر الإسلام بين قومه»⁽¹²²⁾. وكنوع من التبرك بالرسول وبأصحابه، فنجد في القرن الرابع عشر مانسا موسى Mansa Moussa، يعود إلى بلاد الماندينج بعد أدائه فريضة الحج، ومعه ممثلون للقبيلة العربية قريش (القريشيون Qoreichites) ليضفي بركة النبي محمد على إمبراطوريته. وبعد كاتكون موسى Kankon Moussa قلده العديد من أمراء الماندينج، وعلى وجه الخصوص أسكيا محمد Askia Mohamed في القرن السادس عشر⁽¹²³⁾. ولحج منسا موسى سبب حكاة الطالب الحافظ لقصاصات الأوائل وهو محمد قم رحمه الله؛ حيث ذكر أن «ملكي كتك موسى، هو الذي قتل أمه نانا كتك خطأ، وأسف لذلك وندم وخاف عقوبة ذلك، وتصدق بمال جسيم وعزم على صوم الدهر، وسأل بعض علماء زمانه عما يفعل في الاستغفار لهذا الذنب العظيم، فقال له: أرى أن تفرغ إلى رسول الله

- صلى الله عليه وسلم - وتهرب إليه وتدخل في حرمة وتستشفع به، وسيشفعه الله فيك»⁽¹²⁴⁾. ويتوقف ابن خلدون كثيرا عند حجة مانسا موسى التي حكاها له أحد الرواة الثقات، والتي كانت سنة أربع وعشرين وسبعمائة. فبحسب ما جاء في أخبار دول البربر عند ذكر صنهاجة ودولة ملتونة أنه «لما خرج منسا موسى من بلاد المغرب للحج سلك طريق الصحراء، وخرج عند الأهرام بمصر، وأهدى إلى الناصر هدية حافلة يقال إن فيها خمسين ألف دينار، وأنزله بقصر عند القرافة الكبرى وأقطعها إياها ولقيه السلطان بمجلسه، وحدثه ووصله وزوده وقرب إليه الخيل والهجن، وبعث معه الأمراء يقومون بخدمته إلى أن قضى فرضه سنة أربع وعشرين ورجع فأصابته في طريقه بالحجاز نكبة تخلصه منها أجله. وذلك أنه ضل في الطريق عن المحمل والركب وانفرد بقومه عن العرب وهي كلها مجاهل لهم، فلم يهتدوا إلى عمران ولا وقفوا على مورد، وساروا على السميت إلى أن نفذوا عند السويس وهم يأكلون لحم الحيتان إذا وجدوها والأعراب تتخطفهم من أطرافهم إلى أن خلصوا. ثم جدد السلطان له الكرامة ووسع له في الحباء، وكان أعد لنفقته من بلاده فيما يقال مائة حمل من التبر في كل حمل ثلاثة قناطير فنفدت كلها، وأعجزته النفقة فاقترض من أعيان التجار، وكان في صحبته منهم بنو الكويك فأقرضوه خمسين ألف دينار وابتاع منهم القصر الذي أقطعه السلطان وأمضى له ذلك. وبعث سراج الدين الكويك معه وزيره يرد له منه ما أقرضه من المال فهلك هنالك. وأتبعه سراج الدين آخرًا بابنه فمات هنالك. وجاء ابنه فخر الدين أبو جعفر بالبعض، وهلك منسا موسى قبل وفاته فلم يظفروا منه بشيء»⁽¹²⁵⁾. وقد توقفت الملحمة عند هذه الحجة، وعند ما تركته من آثار في مكة. ف«الحج مانسا موسى، ذو الذكرى الشهيرة وحبیب الله، بنى في مكة منازل للحجاج الماندينج، إلا أن المدين التي أسسها اختفت جميعا مثل: كارانينا، جيجيفي، وبورون كونا، ولم يبق أثر لهذه المدين»⁽¹²⁶⁾. وتنبغي الإشارة إلى أن «دولة مالي الإسلامية، بلغت في عهد منسا موسى ذروة مجدها وقوتها واتساعها، ووصلت إلى أقصى ما وصلت إليه من اتساع، وحدودها من بلاد التكرور غربا عند شاطئ المحيط الأطلسي إلى منطقة دندي Dendi ومناجم النحاس في تكده Takedda مركز القوافل شرقا (شرقي النيجر)، ومن مناجم الملح في تاغازه Taghaza في الصحراء شمالا إلى فولتا جالون، ومناجم الذهب في ونقاره جنوبا بغرب»⁽¹²⁷⁾.

فلقد حرص شعب الماندينج، وأماؤه وملوكه - عبر تاريخه - على إقامة شعائر الحج؛ تقربا إلى الله، وتنشيطا لحركة التجارة. فمع تأسيس دولة مالي عام 636هـ/ 1238م والتي استمرت حتى عام 834هـ/ 1430م تشهد حركة الحج فيها مرحلة كبيرة من الازدهار. نستطيع أن نلمس نتيجة ذلك «في حج الكثير من سلاطينها مثل حج موسى ديجيوي ومنسا علي وساكورا ومنسا موسى ومنسا سليمان، وهو ما يشير إلى أن الحج قد انتشر بشكل كبير بين سلاطين دولة مالي، بل زاد الارتباط بين الحج وقوة السلاطين الذين قاموا به، فكل السلاطين الذين قاموا بالحج من دولة مالي اتصفوا بقوة الإصلاحات التي قاموا بها عند رجوعهم، أو بنشر السلطان للثقافة العربية والإسلامية، باستثناء ساكورا الذي قُتل أثناء عودته من الحج»⁽¹²⁸⁾. واستمر الحج في عهد سندياتا المؤسس الحقيقي لدولة مالي رغم أنه قضى مدة حكمه في حروب متصلة، وذلك طبقا لأسطورة داما Dama والتي مفادها «أن داما قد نفى في غابة من الأشجار، وكان بها كيس من الذهب لرجل

ذهب إلى الحج... ولكن داما طلب من الحاج عند رجوعه ثانية إلى الحج أن ياتيه بسيف شريف مكة لكي يعطيه لسندياتا ليحارب به أعداءه من الصوصو»⁽¹²⁹⁾.

ويمكن بسهولة أن نلمس صدى هذا التأثير الإسلامي والعربي في الملحمة، بدءاً من الحرص على تنسيب شعب الماندينج ونسبته إلى بلال بن رباح؛ لإضفاء شرعية إسلامية على الملحمة، هذا إلى جانب الإشارات المتعددة إلى الحج، وحج أمراء الماندينج وملوكهم. كما تعددت تلك المواقف التي أوردتها الملحمة والتي تشي بهذا التأثير الإسلامي والعربي. فنجد - مثلاً - سونجاتا وهو في طريقه من واجادو إلى مينا (التي استقر فيها مع أسرته حتى عودتهم جميعاً إلى موطنه الأصلي) وعلى ظهور الجمال عبر قافلة كبيرة كثرت تساؤلاته حول أصوله العربية والإسلامية، فقص له أفراد من تجار القافلة كانوا على قدر كبير من العلم عن بلاد العرب، الحجاز مهد الإسلام، ومهد أجداد جاتا، فحدثوه كثيراً عن بلال بوناما، الذي قدم من الحجاز، كما حكوا له عن بطولات ذي القرنين⁽¹³⁰⁾. والأمر الذي كان الراوي يحرص عليه هو أن الإشارة إلى مثل هذه الأصول أو التأثيرات تتجلى في المواقف الفاصلة في حياة سونجاتا. من ذلك مثلاً، أنه عندما اشتدت الأزمة بين سونجاتا وملك مينا، عقب وفاة سوجولون أم سونجاتا وإصرار الأول على العودة إلى بلاده، واندعاش الثاني ورفضه منح سونجاتا قطعة أرض ليدفن فيها أمه، عندئذ يتدخل شيخ عربي كان مستشاراً للملك، محاولاً حل المشكلة، وفك لغز سونجاتا عندما دخل على الملك - بعد رفضه دفن جثة أم سونجاتا - وأحضر للملك سلة مليئة ببقايا أواني خزفية، وريش طيور، وقطع من القش وريش الحجل، وقال: أيها الملك هذا ثمن الأرض. فيتدخل الشيخ العربي الذي اتسم بالعرفاء، وأدرك المغزي، فقال للملك: «أيها الملك أعط لهذا الشاب الأرض التي يجب أن تمدد أمه عليها إن ما يحمله له دلالة: إذا رفضت الأرض سيشن عليك الحرب وهذه الأواني المهشمة وهذا الريش يعنيان أنه سيدمر مدينتك، ولن تتعرف منها إلا على هذه الأواني المهشمة، وسيجعلها خراباً حيث ستجيء الغربان والطيور لتمرح: أعطه الأرض لأنه سيستعيد مملكته، وسيسد لك، ستكون أسرته وأسرته حليفين للأبد»⁽¹³¹⁾. ففهم الملك المغزي من تصرف سونجاتا، واستجاب لنصح مستشاره العربي العراف، فأعطى الملك الأرض لسونجاتا التي ستكون مدفناً لأمه، ثم يقوم الملك بإجراء آخر تكريم ملكي لسوجولون في مملكة مينا. كما أن سونجاتا عند خروجه من مدينة مينا يفضل أن يرتدي ثيابه على الطريقة الإسلامية، ثم خرج على رأس جيشه الصغير⁽¹³²⁾. وبالرغم من كل هذا فإن سونجاتا «بطل مالي الوطني، يحجم عن متابعة العلماء المسلمين الذين لجأوا إلى ولآته فراراً من بطش الصوصو عام 1302»⁽¹³³⁾. كما يتبدى التأثير الإسلامي في نسبة الأسماء إلى العلماء المسلمين: «ويجمع المؤرخون أن عادة استرجاع النسب إلى العلماء المسلمين عادة معروفة في غرب أفريقيا، فهم يدعون دائماً أنهم ينتسبون إلى علي بن أبي طالب، وأن جدهم هو صالح بن عبدالله بن الحسن بن الحسين بن أبي طالب (الإدريسي). حكم بعد بيلالي بونام Bilali Bunam في مقاطعة كنجابا Kingaba»⁽¹³⁴⁾. ويعود ذلك إلى ما حفلت به بلاد السودان الأوسط والغربي بالآلاف من العلماء المسلمين الوطنيين والمستوطنين، ومن الرحالة والتجار المسلمين، من شتى أنحاء العالم الإسلامي: من المشرق ووادي النيل بصفة خاصة، ومن بلاد المغرب العربي. كما أن نظام

القضاء في مالي تأثر بالقضاء الإسلامي، بل يعده البعض منقولا عن الشرق. فقد كان دقيقا، كما «مُثل عناية كبرى من السلطان، ويكاد يكون منقولا عن الشرق الإسلامي ولا سيما مصر، وجد القضاة السود بجانب القضاة البيض، واحتل هؤلاء جميعا مركزا ساميا في المجتمع، وقيم القاضي الأعلى في مالي، في العاصمة، ويعتبر مستشارا للسلطان، كما كان خطيب المسجد الجامع من مستشاري السلطان»⁽¹³⁵⁾. كذلك يتبدى ذلك التأثير الإسلامي فيما كان يديه أهل مالي القديمة من حرص شديد على تعليم أبنائهم القرآن الكريم. وهو ما يؤكد الرحالة المسلمون الذين زاروا هذه المنطقة إبان تلك الحقب التاريخية؛ للدرجة التي تصل إلى تقييد الأطفال حتى يتموا حفظ القرآن. فـ «من مظاهر تمسك دولة مالي بالإسلام شدة الحرص على تعليم القرآن للصبية، وقد شهد ابن بطوطة خلال رحلته في مالي (1352 - 1353) كثيرا من هذه المظاهر، منها أنه دخل على قاضي مالي يوم العيد، فوجد أولاده في القيود، فقال: ألا تسرحهم؟ فأجابته القاضي: لا أفعل حتى يحفظوا القرآن»⁽¹³⁶⁾. وقد تعددت - في الملحمة - الإشارة إلى المساجد، سواء بالإشارة إلى تعددها أو أماكنها أو تعبد الناس فيها، وهو ما يعد ملمحا إسلاميا في الملحمة له أهميته. فقد كان بمدينة السيسيه «العديد من المساجد، وهو ما لم يدهش سونجاتا؛ لأنه كان يعرف أن السيسيه هم أيضا من كبار المارابو، ففي نياني لا يوجد سوى مسجد واحد. ولاحظ المسافرون أن الأروقة (الأبهاء) كانت ملحقة بالمنازل، أما عند الماندينج فالبهو أو الرواق البولون يكون مستقلا. ولما كان المساء، توجه الجميع إلى المساجد، إلا أن المسافرين لم يفهموا شيئا من الكلام، سوى أن المارة كانوا يتبادلون الأنظار وهم يرونهم يتجهون ناحية القصر»⁽¹³⁷⁾.

كما وجدت اللغة العربية اهتماما كبيرا في مالي القديمة. فإلى جانب الاهتمام بالقرآن «كان هناك الاهتمام بلغة القرآن، وهي اللغة العربية، التي اكتسبت مسحة من التقديس عند مسلمي غربي أفريقية عامة، وكانت جميع الوثائق الهامة تكتب باللغة العربية، كما كانت العربية لغة الحكومة والمراسلات الدولية ولغة التجارة، أي أنها كانت اللغة السائدة. ويقول تاماس أرنولد: غدت اللغة العربية لغة تخاطب بين قبائل نصف القارة الأفريقية. ويقول ديشان: ولم تكتف قبائل الممالك الأفريقية بدخول الإسلام، بل طبعت بطابع عربي بسبب انتشار اللغة العربية في تلك البلاد»⁽¹³⁸⁾. ولقد كان لهذا الاهتمام أثره فيما خلفته اللغة العربية في لغة هذه المنطقة من تأثيرات لغوية. وهو ما نلمس أثره بوضوح في الملحمة. ففيها نجد استخدام كلمات عربية، مثل كلمة مثقال Mitcal العربية التي جاءت في قوله: «ولو كان الإنسان قد ملك مثقالا Mitcal واحدا من القوة الإلهية، لكان العالم قد فني منذ مدة طويلة»⁽¹³⁹⁾. والمثقال وحدة وزن عربية تساوي 4.25 جرام. وفي اللغة المالينكية «يستعمل هذا اللفظ لتمييز أصغر كسر من أي شيء»⁽¹⁴⁰⁾. وربما يكون هذا التأثير مرده إلى التأثير بالقرآن الكريم، على نحو ما وردت تلك المفردة في قوله تعالى: ﴿فمن يعمل مثقال ذرة خيرا يره (7) ومن يعمل مثقال ذرة شرا يره (8)﴾. كما ورد بالملحمة استخدام عبارات ذات طابع ديني، وإسلامي على نحو خاص. فعندما تحقق النصر لسونجاتا فإنه لم يُستثن أحد من عدله، فـ «لقد اتبع قول الله، كان يحمي الضعيف في مواجهة القوي، وكان الناس يمشون لعدة أيام ليأتوا إليه يطلبون عدله، وتحت شمسهِ يُكافأ العادل ويُعاقب الشرير»⁽¹⁴¹⁾. ومن ذلك ما جاء على لسان الراوي بعد لقاء سوجولون بالأغراب الذين

أتوا من بلاد الماندينج ومعهم أوراق البواب: «ثم بدأ مانجان بيريتيه شقيق ساسوما الحديث قائلاً: أشكر الله العلي القدير لأننا هنا أمام سوجولون وأبنائها، أشكر الله لأن سفرنا لم يكن بلا فائدة»⁽¹⁴²⁾. ومن ذلك أيضاً العبارات التالية:

- «لكن الله العلي القدير أنقذ لاهيلاتول كلاي لأنه كان رجلاً عادلاً»⁽¹⁴³⁾.

- «وبعد سبعة أعوام من الغياب - وبفضل من الله العلي القدير - يعود إلى الماندينج»⁽¹⁴⁴⁾.

كما أن الأسلحة التي تُستخدم في الملحمة هي نفسها أسلحة الجيوش العربية كالسيوف والأقواس والدبابيس والحراب. فلقد «كانت أسلحة الجيش متنوعة، أهمها الأقواس والرماح والسيوف والحراب الطويلة والقصيرة والدبابيس، ويصنعون النشاب والدبابيس من شجر الأبنوس، وكان لهم في صناعتها قدرة كبيرة»⁽¹⁴⁵⁾.

كذلك فقد تركت الثقافة المصرية أثرها في الحياة الاجتماعية في مالي؛ إذ تعد الأزياء الخاصة بأهل مالي تأكيداً لهذا التأثير العربي، والمصري خاصة، الذي يمكن تلمسه عند شعوب الماندينج. فالغالب أن الأزياء في أكثر بلاد مالي ملابس مصرية، وهذه «لا تتوافر إلا لذوي اليسار، كما في إيولاتن ومالي، وفي بعض البلاد يلبس عامة الناس الجلود، ويلبس الخاصة الأكسية والأزر كما في جاو، وفي تكرور تُلبس العمامة الصوف، وعن الدكالي أن أهل مالي عامة: لباسهم عائم بحنك مثل العرب، وقماشهم بياض من ثياب قطن ينسج عندهم في غاية الرقة واللف، وتسمى «الكميصا»، ولبسهم شبيه بلبس المغاربة: جباب ودرايع بلا تفريج، ويلبس الفقهاء منهم عمامة على نسق العمامة الشرقية، مع ترك عذبة تتدلى على ظهره»⁽¹⁴⁶⁾.

(11)

تاريخية الشفاهي: دور الراوي وتوارث مهنة الرواية

ملحمة سونجاتا والسيرة الهلالية نصان شفاهيان يلعب الراوي دوراً مهماً في حفظهما والمحافظة عليهما، وفي حفظ التاريخ الشفاهي لكل من إمبراطورية مالي القديمة، وقبيلة بني هلال في هجرتها من نجد إلى تونس، خاصة في ظل غياب الوثيقة المكتوبة⁽¹⁴⁷⁾. فهذان النصان الشفاهيان يدوران حول فترة تاريخية واحدة، وهي القرن الثالث عشر الميلادي، ذلك القرن الذي شهد - تاريخياً - هجرة قبيلة بني هلال إلى شمال أفريقيا، كما شهد - كذلك - بزوغ نجم مملكة مالي على يد مؤسسها سونجاتا. هذا بالرغم من حالة الازدراء التي لاقتها المصادر الشفاهية في بداية الأمر، سواء من قبل الغرب أو الشرق. فلقد «علمنا الغرب ازدياد المصادر الشفاهية في مسائل التاريخ، فكل ما هو ليس مكتوباً يمكن اعتباره لا أساس له. وبالتالي، فمن بين المثقفين الأفارقة، هناك من هم ضيقو الأفق بما فيه الكفاية إلى حد ازدياد «الوثائق الناطقة» الذين هم الرواة، وأعتقد أننا لا نعرف شيئاً عن ماضينا لعدم وجود وثائق مكتوبة بما فيه الكفاية»⁽¹⁴⁸⁾. وربما يكون الهدف من ذلك هو أن يظل الغرب هو مصدر المعرفة عن أفريقيا، ويظل الأفارقة «لا يعرفون بلدهم إلا من خلال عيون البيض»⁽¹⁴⁹⁾.

لقد توقف راوي ملحمة سونجاتا عند الوظيفة التاريخية لمحنة سونجاتا، من خلال الدور الذي يلعبه بوصفه راويا لها. فراويها ورث روايتها من نسب متسلسل من الآباء والأجداد، فهم «حقائب الأقوال»، و«ذاكرة الشعوب»، يستفيد من محفوظهم عامة الناس والملوك. هذا ما يفتح به راوي الملحمة مامادو كوياتيه ملحمة. «أنا راوٍ، أنا جيلي مامادو كوياتيه Djeli Mamadou Kouyate ابن بنتو كوياتيه Bintou Kouyate وجيلي كيديان كوياتيه Djeli Kedian Kouyate، معلم في فن الكلام. وكنا منذ أزمنة سحيقة في خدمة أمراء كيتا Keita الماندينج: نحن حقائب الأقوال، حقائب تخبئ أسراراً عتيقة تغطي عدة قرون من الزمن. لا يخفي فن الكلام عنا سرا، بدوننا تسقط أسماء الملوك في غياهب النسيان. نحن ذاكرة الشعوب، وبالكلام نهب الحياة لأحداث الملوك وأعمالهم أمام الأجيال الناشئة. لقد أخذت علمي عن أبي جيلي كيديان، الذي أخذه أيضاً عن أبيه، ليس في التاريخ ما يخفي علينا، نُعلِّم الجمهور ما نريد له أن يتعلمه، فنحن من يحتفظ بمفاتيح الاثنى عشر باباً للماندينج. كنت أعرف قائمة بكل الملوك الذين تعاقبوا على عرش الماندينج، وأعرف كيف انقسمت الشعوب السوداء إلى قبائل؛ لأن أبي ورثني كل معارفه: أعرف لماذا يُسمَّى هذا كامارا Kamara، وذاك كيتا Keita، والآخر سيديبه Sidibe أو تراوريه Traore، فلكل اسم معنى ومدلول سري. علّمت ملوكاً تاريخ أجدادهم؛ كي يتخذوا من حياة القدامى مثلاً لهم؛ لأن العالم قديم، والمستقبل يخرج من رحم الماضي»⁽¹⁵⁰⁾. ولا تختلف هذه الإشارة إلى أهمية المحفوظ، وطريقة حفظه، وتوارثه وتناقله، عما يحرص راوي السيرة الهلالية الشفاهية في التأكيد عليه. فعلى نحو ما يؤكد مامادو كوياتيه بأن رواية الملاحم مهنة يتوارثها الأبناء عن الآباء ليحفظوا بها تاريخ مالي، نجد الخاصية نفسها يحرص رواة الهلالية على تأكيدها⁽¹⁵¹⁾. كذلك لا يختلفان معا في تأكيدهما على أن ما يرويان هو حقائق وليس محض خيال. هذا ما يشير إليه الراوي الشعبي في أحد مربعاته الشعرية بقوله:

الكلام ديتي إحنا درسناه

وف كتب مكتوب معانا

أصل الحكاوي إحنا شفناه

ويمكن دي حصلت معانا

ويحرص الراويان معا على تأكيد حقيقة ما يرويان عن البطلين معا. فراوي سونجاتا يؤكد ذلك بقوله: «كلامي صافي ومنزه عن كل كذب، إنه كلام أبي، وكلام والد أبي. سأقول لكم كلام أبي كما تلقيته عنه، فرواة الملك لا يعرفون الكذب، وحينما ينشب عراك بين القبائل، فنحن من يحكم في هذا الخلاف؛ لأننا الأمانة على العهود التي قطعها الأسلاف. أنصتوا لكلامي، أنتم يا من تريدون المعرفة، فمن فمي تتعلمون تاريخ الماندينج العظيم، تاريخ ذلك الذي تفوق بمآثره على ذي القرنين Djoul Kar naini. الذي سطع نوره من الشرق على كل بلاد الغرب. أنصتوا لتاريخ ولد العجل Buffle وولد الأسد Lion. سأحدثكم عن ماغان سونجاتا Maghan Soudjata، عن ماري جاتا، عن سوجولون جاتا، عن ناريه ماغان جاتا، أي عن الرجل ذي الأسماء المتعددة الذي عجز العرافون عن المساس به»⁽¹⁵²⁾. بل يؤكد ذلك من خلال تأكيديه على تاريخية الشفاهي؛

ومن ثم تأكيد أهمية الدور الذي تلعبه الذاكرة مع الشفاهي، مقابل قضاء الكتابة على هذا الدور. «فالرواة يعرفون تاريخ الملوك والممالك؛ لهذا فهم خير من يقدمون النصيحة للملوك، ويجتهد كل ملك عظيم إلى أن يكون لديه راوٍ ليخلد ذكراه. الراوي هو الذي يحافظ على ذكرى الملوك، إن البشر ذوو ذاكرة ضعيفة. فالممالك مصيرها الذي رُسم لها مثل مصير البشر، والأرباب هي التي تعرفه؛ لأنهم ينقبون في المستقبل، فهم من يملكون علم المستقبل، أما نحن الرواة الآخرون فنحن المؤتمنون على علم الماضي. ومن يعرف تاريخ دولة، يمكنه قراءة مستقبلها. إن شعوباً أخرى تستعمل الكتابة لتثبيت الماضي، لكن هذا الاختراع قتل الذاكرة لديهم، فلم يعودوا يدركون الماضي؛ لأن الكتابة ليست لها حرارة الصوت الإنساني. وعندهم يدعي الجميع المعرفة، من هنا فالمعرفة يجب أن تكون سرا. فالأنبياء لم يكتبوا، وأقوالهم نابضة بالحياة، ويا لها من معرفة تافهة، أي تلك المعرفة الجامدة في كتب صماء. أنا جيلي مامادو كوياتيه، أنا نهاية إرث طويل. فمنذ أجيال ننقل تاريخ الملوك من الأب لابن. فالكلام نقل لي بلا تحريف وأنا أردده دون أن أحرفه؛ لأنني تلقيته صافيا وخالصا من كل كذب⁽¹⁵³⁾. وهو ما يحرص على تأكيده راوي السيرة الهلالية حين يختتم القصيدة الافتتاحية في رواياته بالبيت الشعري التالي:

أستغفر الله العظيم من الخطأ والنسيان إلهي تعالى مقتدر في علاه

والراويان معا يدعوان الجمهور إلى الإنصات لما يُروى حول تاريخ البطلين أو الزعيمين. فراوي ملحمة سونجاتا يقول: أنصتوا الآن لتاريخ سونجاتا، أي النا كامّا Na, Kamma. ذلك الرجل الذي كان عليه إنجاز مهمة⁽¹⁵⁴⁾. (النا كامّا Na, Kamma: المبعوث للخلاص). في حين يشير راوي الهلالية إلى ذلك بقوله:

صيغوا القول أيا مستمعين

على عرب سلامة

وإطلاق الصفات عليه مثل:

زعيمهم أسد سبع ومتين

يُسمى الهلالي سلامة

ملحمة سونجاتا وتاريخ دولة مالي⁽¹⁵⁵⁾

تتوقف ملحمة سونجاتا عند تاريخ بلاد الماندينج والاثني عشر بابا للماندينج في القرن الثالث عشر الميلادي. فمؤسسو دولة مالي هم قبائل الماندينجو. وقد سادت «هذه القبائل لبضعة قرون في المنطقة الفسيحة الممتدة بين نهر النيجر والمحيط الأطلسي، أي في الوديان العليا لنهر السنگال، وامتدت نحو الجنوب إلى نحو خط عرض 59 شمالا، ولا توجد منها سوى جماعات مبعثرة في مناطق أخرى بحوض النيجر وما حوله. والتسمية المتداولة بين قبائل الماندينجو هي: المانكا Manenka أو المانديكا Mandinka أو الماندين Mandin أو ماننج Maning أو ماننجا Manenga أو ماندينج Mandeng وهي كلها متقاربة»⁽¹⁵⁶⁾. إن دولة مالي اشتهرت بأكثر من اسم، فهي تارة دولة الماندينجو، وأخرى دولة مالي، ثم هي مملكة التكرور.

وقد ولي أمر هذه الدولة منذ ظهورها ثماني أسر حاكمة، منها: أسرة كوروما وأسرة ديارا وأسرة مركو وأسرة كامارا وأسرة باكاويكو ثم أسرة التورين ثم أسرة الكوناتين ثم أسرة كيتا. أما كلمة «مالي» أو «مل»، وهي ما اشتهرت به هذه الدول في الكتب العربية والأجنبية على السواء، فهي «التسمية التي استخدمتها قبائل الفولانيين على بلاد الماندنغو أو المالنك، وهي تحريف لكلمة ماندي Maandi التي تعني العاصمة عند السوننك، كما أن كلمة مالنك تعني عند الفولانيين، رعايا مالي أو سكان مالي. وقيل إن كلمة مل أو ميليت، التي ظهرت في بعض خرائط العصور الوسطى، تسمية بربرية»⁽¹⁵⁷⁾.

وحول نسب سونجاتا، تذهب الملحمة إلى أن ماغان كون فاتا هو ابن بللو باكون Bello Bakon «وماغان كون فاتا هو والد سونجاتا العظيم، الذي كان له ثلاث زوجات وستة أبناء: ثلاثة أولاد وثلاث بنات: وكانت زوجته الأولى تسمى ساسوما بيريتة Sassouma Berete، ابنة أحد المارابو Marabout الكبار. كانت والدة كل من الملك دانكاران تومان والأميرة نانا تريبان Nana Triban، أما الزوجة الثانية سوجولون كيجو Sogolon Kedjou فكانت والدة سونجاتا وأميرتين سوجولون كولونكان Sogolon Kolonkan وسوجولون جامارو Sogolon Djamarou، أما الزوجة الثالثة فكانت من الكامارا... وكانت والدة ماندينج بوري Manding Gory أو ماندينج باكاري Manding Bakary، الذي كان أفضل صديق لأخيه سونجاتا»⁽¹⁵⁸⁾. في حين تشير الروايات التاريخية إلى أن ناري ماغان كان له من الأولاد اثنا عشر من زوجتين، أنجب أحد عشر ابنا وبناتا من إحداهما، في حين أنجب سونجاتا من زوجته سوجولو كوناتي، وهي من الأحرار وسليمة أسرة مالكة هي الكوناتين. فلقد «أنجب موسى ألاكوي عددا من الأبناء، من بينهم ولد اسمه ناري فامغان Nare - Famaghan أو ناري فاماجان N. Famagan نسبة إلى أمه ناري، ولا يعرف عنه سوى أنه حكم خلال الفترة من نحو 1218 م إلى نحو 1230 م، وأنه من مواليد ماندي، واستطاع أن يوسع من حدود دولته الناشئة، وأنه بذل جهودا كبيرة في نشر الإسلام بين قومه... ويعرف عن ناري فامغان كذلك، أنه اشتبك مع إخوته الأربعة، الذين اجتمعوا ضده، وأنه فشل في هذا الصراع وتشرد فترة من الزمن، استطاع بعدها أن يعود إلى عرشه. اتخذ ناري فامغان عاصمة جديدة لمملكته هي نارينا Narena شرقي كيري، على إثر استعادته لسلطانه، غير أن الصراع السابق أدى إلى تفكك دولة الماندنغو وانفصال بعض أقاليمها... إن فامغان هذا أنجب اثني عشر ولدا ذكرا من امرأتين، إحداهما من طبقة البولا، وهذه أنجبت أحد عشر ولدا، والأخرى، من الأحرار سليمة الأسرة المالكة السابقة، وهي أسرة الكوناتين، واسمها سوجولو كوناتي Sougoulou Konate، وهذه أنجبت ابنا واحدا هو سندياتا Sundiata الملقب ماري جاطه Mari Diata ويعرف كذلك باسم سنديا كيتا Sundia Keita وهو أصغر الإخوة.

والأبناء الأولون، هم، بحسب أعمارهم وتوليهم العرش:

- كونيونغو سمبا كيتا Kononiogho Sima Keita

- كابالي سمبا كيتا Kabali Simba Keita

- ماري تانيا كل كيتا Mare Taniakela Keita

- نوتوي ماري يرسجوي كيتا Noutoye Mare Yeressegue Keita

- سوسوتورو لاكانديا كيتا Mossokono Maghamba Keita

- موسوكونو ماغمبيا كيتا Mossokono Maghamba Keita

- موسو كانداي كيتا Mosso Kandake Keita

- مانساما غمبا كيتا Mansa Maghamaba Keita

- فينادوجو كوماغن كيتا finadogou Kamaghen Keita

- جاغا بوجاري كيتا Gagha Bughari Keita

- كالاغبا ديوكو كيتا Kalabamba Diokountou Keita

أما الابن الثاني عشر فهو:

سندياتا الملقب ماري جاطه Mari Diata Sundiata

ولي كوننيوغو سمبا كيتا، أكبر أبناء ناري فامغان، عرش مالي بعد وفاة أبيه نحو عام 1230، لكنه تعرض لخطر سومانجورو Soumangouru إمبراطور الصوصو الوثنيين. فقد شن هذا الإمبراطور الحرب على دولة الماندينجو وأباد الكثير من سكانها، وقتل ملك الماندينجو خلال هذه الحرب، وفي أقل من سنة واحدة قضى إمبراطور الصوصو على جميع أبناء ناري فامغان، الأحد عشر، الذين تولوا الحكم تباعا. ويحتمل أنه استثنى الولد الثاني عشر لصغره أو لضعفه ومرضه؛ إذ كان لا يتوقع أن يعيش هذا الصبي، أو أن هذا الصبي تمكن من الهرب»⁽¹⁵⁹⁾. ويلاحظ في الرواية السابقة أنها لم تذكر اسم الابن الأكبر «دانكاران تومان Dankaran Touman»، الذي تولى الحكم بعد ناري فامغان. فقد «استولى سونجورو، ملك الصوصو على مقاطعة كنجابا في عصر حاكمها دانكاران تومان بن ناري فامغان، وتركه يحكمها، تحت سيطرته، ولكنه حاول أن يتخلص من نفوذ أسرة كيتا في هذه المقاطعة، وقتل جميع أبناء ناري فامغان، والذي أعلن تبعيته له»⁽¹⁶⁰⁾. وكما هو واضح فإن نسب سوجولون مما تختلف فيه الملحمة عما رصده التاريخ؛ حيث تذهب الملحمة إلى أنها كانت قبيحة، ولم تتوقف عند نسبها، وقد وقع اختيار الصيادين عليها، مما أثار سخرة الملك والمحيطين به من هذا الاختيار، ولكنها النبوءة التي دفعت الصيادين بسوجولون إلى ناري ماغان - كهديّة - ليتزوجها وينجب بطل مالي العظيم «سونجاتا».

وإذا كانت المصادر التاريخية ترى أنه «عندما دخل إمبراطور الصوصو كانجابا على رأس جيشه، هرب سندياتا إلى الجنوب حيث ظل يجوب البلاد، وجمع جيشا كبيرا عاد به والتقى في طريق عودته بعجوز منحتة طلسمًا أو تعويذة، تقيه أسلحة أعدائه»⁽¹⁶¹⁾، فإن الرؤية الشعبية لم ترتض لبطلها الشعبي أن يهرب؛ لذلك لجأت إلى التغيير على النحو الذي يتناسب وطبيعة شخصية سونجاتا، وعلى النحو الذي يتقبله الجمهور المتلقي لتلك الملحمة. هذا بالرغم من أن «المحقق في تاريخ سندياتا، أنه لا شك هرب أمام بطش الصوصو»⁽¹⁶²⁾. وبالرغم من هذا تذهب الملحمة إلى أن سونجاتا خرج مرغما من نياني قبل ظهور الصراع بين دانكاران تومان وسوماؤور، بل أرجع الراوي الشعبي سبب خروج سونجاتا إلى مضايقات زوجة الأب ساسوما، ووالدة الملك دانكاران تومان. وبالتالي لم يكن خروج سونجاتا من المدينة هروبا من سوماؤور وإنما

خرج مرغما بسبب ما تعرض له من إيذاءات من زوجة أبيه ساسوما وأخيه دانكاران تومان. لقد كان بمنزلة «نفي» له ولأسرته، حتى لا يعكر على أخيه صفو الحكم، هكذا ظن تومان. ومما يؤكد أن بلاد الماندينج لم تقع تحت هيمنة سوماؤور إلا بعد رحيل سونجاتا عنها، ما تقوله الملحمة: «كان ابن سوجولون قد بدأ بطولاته مبكرا، حين كان بعيدا عن مسقط رأسه. وكانت بلاد الماندينج قد سقطت تحت هيمنة ملك جديد: سوماؤور كانتيه، ملك سوسو»⁽¹⁶³⁾. فالملحمة ترى أنه أثناء خروج سونجاتا من المدينة كانت العلاقة بين دانكاران تومان لاتزال طيبة، أو على أقل تقدير لم تكن الماندينج قد خضعت لسوماؤور بعد. فقد أرسل تومان - أثناء خروج سونجاتا وأسرته من الماندينج - وفدا رسميا لملك السوسو القوي سوماؤور كانتيه Soumaoro Kante في مهمة خطيرة برئاسة بلا فاسيكيه. وكان ذلك حيلة منه للحيلولة دون اصطحاب سونجاتا لبلا فاسيكيه، الراوي الخاص والرفيق له، معه في رحلته الجديدة⁽¹⁶⁴⁾. غير أن هذا الوفد عندما وصل إلى سوماؤور يكتشف أنه يطالبهم - مع غيرهم من الممالك الأخرى - بالاعتراف بخضوعهم جميعا للسوسو، وأدانهم الجزية لها. ولم يجرؤ أحد على الوقوف أمامه⁽¹⁶⁵⁾. وهذا يعني أن سيطرة سوماؤور - في الملحمة - على الماندينج كانت متزامنة مع طرد دانكاران تومان وأمه لسونجاتا وأمه، دون أن يعرف سونجاتا بطلب سوماؤور من وفد الماندينج بأن يعلنوا تبعيتهم له وللسوسو.

وتتفق الملحمة مع المصادر التاريخية في قصة زواج أخت سونجاتا - غير الشقيقة - من سوماؤور، فقط يختلفان في الاسم الذي أطلق عليها. فالمصادر التاريخية تسميها ديجيو مانيان با Dyigiu Manian - Ba. في حين تسميها الملحمة نانا تريبان. ولقد اتفقا حول أن هذا الزواج كان حيلة منها في سبيل مساعدة شعبها - وأخيها سونجاتا - على التحرر والاستقلال عن بلاد السوسو. فلقد كان هروبها وزواجها - بحسب ما يقول طرخانة - من سوماؤور بالرغم من اعتراض أمها، «لكنها كانت تدبر أمرا من وراء زوجها بعدوها، وهو إلمامها بأسرار قوته وتفوقه ومواطن ضعفه. وبعد أن جمعت هذه المعلومات هجرت زوجها وعادت إلى أخيها وزودته بما جمعت، مما كان من أسباب انتصاره فيما بعد»⁽¹⁶⁶⁾. وتذهب الملحمة إلى أنه بالرغم من أن نانا تريبان شقيقة دانكاران تومان من أمه ساسوما، فإنها كانت تعطف على أخيها سونجاتا في طفولته. وقد تزوجها سوماؤور عنوة، وأبقاها في قصره، ثم أبقى بلا فاسيكيه معه في قصره، ولكنهما تمكنا من الفرار أثناء معركة سوماؤور مع سونجاتا. وتحكي تريبان قصة زواجها من سوماؤور: «أرسلني أخي (تومان) عنوة إلى سوسو لأكون زوجة لسوماؤور؛ لأنه يخشاه كثيرا، وبكيت كثيرا في أيامي الأولى. ولما تبينت أنني ربما لم أكن قد فقدت كل شيء، استسلمت مؤقتا وأصبحت أعامل سوماؤور بلطف، حتى صرت المرأة التي يصطفونها من بين نساؤه العديديات. عرفت كيف أتملقه... وسرعان ما صرت موضع ثقته. تظاهرت بكراهيتي لك، وأشارك أمني حقدًا الذي تكنه لك. وقيل إنك ستعود يوما ما... في هذه الأثناء كنت على علاقة وثيقة ببلا فاسيكيه، فكلانا يريد اكتشاف سر القوة السحرية لسوماؤور»⁽¹⁶⁷⁾. وقد تمكنت من خداع سوماؤور والتعرف على قوته السحرية الكامنة في قوة التانا Tana. ولقد كان فرارهما مؤشرا على هزيمة سوماؤور، بحسب قول سونجاتا: «إذا كانت شقيقتي وبلا فاسيكيه قد استطاعا الهرب من سوسو، فقد خسر سوماؤور المعركة»⁽¹⁶⁸⁾.

نهاية سوماؤور

تصف الملحمة سوماؤور بوصفه شخصية شريرة، فترى أنه كان «عبقريا في الشر، ولم يكن يستخدم قوته إلا في سفك الدماء... كان قد دنس كل الأسر... كانت هناك قرى مليئة بالشابات اللاتي اختطفهن قهرا من أسرهن دون الزواج بهن... كان ابن أخته «كاسيا» المحارب «فاكولي كوروما» Fakoli Koroma هو القائد العام لجيشه، وكان لفاكولي زوجة فذة خارقة تدعى «كليا» Keleya ... فاخطف سوماؤور كليا وحبسها لديه، وغضب فاكولي غضبا شديدا وذهب لللاقاء خاله. قائلا له: إنك لم تستح من ارتكاب المحارم بخطف زوجتي فمن الآن أنا في حل من أي ارتباطات تجاهك، بل سأكون إلى جانب أعدائك»⁽¹⁶⁹⁾. وتذكرنا هذه القصة بقصة حسان اليماني في سيرة الزير سالم عندما كان يختطف البنات البكر من أسرهن قبل زواجهن. وكانت الفتاة التي وضعت المسمار الأخير في نعش حكمه هي «الجليلة»، التي اختارها كليب بن أبي ربيعة زوجة له، ولكن التُّبُع حسن اليماني أصر على الدخول بها غضبا عنها وعن أهلها. «فلما سمع تبع بذكرها وأنها من أجمل بنات عصرها اشتد غرامه بها وتعلق قلبه بحبها وكتب إلى أبيها مرة كتابا بالحال يأمر أن يرسل له الجليلة بدون إمهال...

وإن لم تمتثل قولي وأمرني تراني جنتكم مثل الضواري

وأُمحي جمعكم في حد سيفي وأنهب مالكم وأنال تاري»⁽¹⁷⁰⁾.

وكان ذلك بداية لأشهر وأطول حرب في تاريخ العرب، وهي حرب «البسوس»، التي استمرت أربعين عاما. وحول قدراته السحرية فإن «ملك سوسو يمكنه أن يأخذ تسعة وستين شكلا مختلفا ليتخفى عن أعدائه. ويرى البعض أنه يستطيع أن يتحول إلى ذبابة، وهو في أوج المعركة، ويأتي ليقلق خصمه، كما يستطيع أن يذوب مع الهواء حين يطوقه أعداؤه من مكان قريب وغير ذلك أكثر»⁽¹⁷¹⁾.

تلتقي الملحمة والمصادر التاريخية في كثير من التفاصيل المتعلقة بعودة سونجاتا إلى موطنه الأصلي ومحاربتة ملك السوسو؛ بهدف تحرير بلاده. فلقد تلقى سونجاتا دعما من أصدقائه ومن أرادوا مساعدته كرها في سوماؤور. فلقد كون سونجاتا حلفا قويا من ملك ميم (موسى تونكارا) الذي كان يعيش في حماه، وفران كامارا - صديق عمره - وقد أصبح ملكا على طابون، وكذلك ملوك بلاد السافانا الثائرين في بلدة سيبي تحت إمرة كامنجان، صديق طفولة سونجاتا أيضا. هذا بالإضافة إلى شعب الماندينج الذي التف حول سونجاتا، وكذلك دخول سوماؤور في معارك جانبية، إحداها ضد دانكاران تومان، والأخرى ضد ابن أخته فاكولي⁽¹⁷²⁾. كما منح موسى تونكارا، ملك ميم «نصف جيشه لسونجاتا، وأكثرهم مهارة. فسلح فرسان «ميم»، الذي شكله بنفسه، يشكل درعه الحديدية. خرج سونجاتا من المدينة مرتديا على الطريقة الإسلامية في ميم، على رأس جيشه الصغير، لكنه المرعب، يصحبه الشعب عن بكرة أبيه بأمنيته، وكان محفوقا بخمسة من رجال الدين من الماندينج. وامتنى ماندينج بوري وهو يزهو فخرا إلى جانب أخيه»⁽¹⁷³⁾.

وتؤكد المصادر التاريخية ذلك؛ حيث «دعم ماري جاطه سلطته ونفوذه بين قومه واستعان بطائفة من الفدائيين الوطنيين في حفظ الأمن والنظام في الداخل، وفي تحطيم الرؤوس المعاندة بين الرعايا. وقبل أن يتجه لحرب الصوصو مد نفوذ دولته على القبائل المجاورة وانتصر في جميع الحروب التي شنها مما ساعده

على تثبيت قواعد ملكه، ثم ساق قواته بعد ذلك نحو العدو الأكبر، ويقال: إنه أعد اثنتي عشرة فرقة مدرية أحسن تدريب. كان إمبراطور الصوصو في ذلك الوقت قد قرر القضاء على ماري جاطه قبل أن يستفحل أمره، وتذرع بأن ملك الماندنجو قد اقتحم بلاد الصوصو خلال غزواته، وهذا في الوقت الذي كان فيه سندياتا قد أكمل استعداداته الحربية»⁽¹⁷⁴⁾. ويلتقي التاريخ والملحمة حول الوجهة التي اختارها سونجاتا بعد اطمئنانه على قوة جيشه، وقوة تحالفه. فالمحقق تاريخيا أنه اتجه «نحو الجنوب، وجمع حوله كثيرا من القبائل الصديقة والباقية على ولائها نحو أسرة كيتا، وأخضع بفضلها القبائل المنشقة، وبسط نفوذ الماندنجو في منطقتي سانكارا وباولي، ثم أخذ يستعد للزحف شمالا نحو الصوصو المغتصبين»⁽¹⁷⁵⁾. وملحميا يصدر سونجاتا أوامره «ستتجه صوب الجنوب، لنلتف حول مملكة سوماؤور، وهدفنا الأول هو بلوغ مدينة طابون، تلك المدينة ذات الباب الحديدي والتي تتوسط الجبال»⁽¹⁷⁶⁾.

معركة كيرينا بين الملحمة والتاريخ

في هذه الأثناء كان سوماؤور كانتبه «قد علم أن ابن سوجولون بدأ المسيرة وأنه قدم يطالب بالماندينج»⁽¹⁷⁷⁾. التقى الخصمان في معركة فاصلة عند كيرينا Kirina عام 1235. بدأت المعركة بينهما بحرب كلامية، سرعان ما تحولت إلى لقاء بالسيوف. لقد «كان سونجاتا يريد الانتهاء إلى حل مع سوماؤور في هذا الموضوع قبل الأيام الشتوية. فجيّش معسكره وسار نحو كيرينا حيث عسكر سوماؤور... وبحث ابن سوجولون عن سوماؤور، ولمحه وسط حومة القتال، وضرب سونجاتا بمنة ويسرة، فابتعد السوسو عن طريقه، أما ملك سوسو الذي لم يكن يريده أن يقترب، فقد انسحب بعيدا خلف رجاله. وكان سونجاتا يتابعه بنظراته، ووقف ومد قوسه، وانطلق السهم ولمس كتف سوماؤور، ولم يترك ظفر الديك إلا خدشا بسوماؤور، لكن أثر ذلك كان فوريا، وأحس سوماؤور أن قواه قد تخلت عنه»⁽¹⁷⁸⁾. وعندما ألقاه سونجاتا برمحه، أودى الرمح بفرس سوماؤور، فتنازلا معا على الأقدام؛ ونظرا إلى أن سونجاتا لم يرغب في إصابة سوماؤور أو قتله، فقد تمكن الأخير من الفرار والهرب. وفي النهاية ينتصر ماري جاطه على إمبراطور الصوصو، سواء بقتله أو فراره؛ حيث اختلفت الروايات في نهاية سوماؤور. ففي الوقت الذي تشير فيه بعض الروايات التاريخية إلى مقتل سوماؤور على يد سونجاتا، نجد أن هناك من الروايات التاريخية ما يشير إلى فراره، أو اختفائه بطريقة سحرية، الأمر الذي سمح للخيال الشعبي بنسج أسطورة حول هذا الاختفاء، بل يتحول معه هذا المكان الذي اختفى فيه إلى مزار مقدس لقبائل غرب أفريقيا مما تنتمي إلى السوسو؛ لممارسة بعض الطقوس الاجتماعية. وتقول الأسطورة: «إن سندياتا رمى صومنجورو بالسهم القاتل الذي وضع في طرف منقار الديك الأبيض؛ حيث جرحه جرحا قاتلا أجبره على الفرار، أما جيشه فقد هزم وتشتت شمله، وقام سوندياتا ومعه أحد قواده وهو فاكولي Fakoli بمطاردة الملك الهارب. وتقول الأسطورة: إنه اختفى بطريقة سحرية في مغارة، لا تزال بعض قبائل غرب أفريقيا - التي تنتمي إلى الصوصو - يقصدونها إلى الآن. ودخل الجيش المنتصر عاصمة الصوصو (كينجا) ذات الأسوار العالية، وهدم هذه الأسوار وخلّص بلالي فاسيجي - تابع أخت سندياتا، والذي كان

قد أسر - وعاد سندياتا إلى أرض المانندجو بجيشه المنتصر»⁽¹⁷⁹⁾. وتؤكد الملحمة هذا الجانب الخارق في سوماؤور، وقدراته على الاختفاء والتحول. فسونجاتا انتزع نصله واتجه نحو سوماؤور «إلا أنه عندما رفع يده لضرب عدوه لاحظ اختفاء سوماؤور... عندئذ رأى سونجاتا سوماؤور على التل يرتدي ثوبا أسود ويمتطي جواده! فكيف حدث هذا؟ وهو الذي لم يكن إلا على بعد خطوتين فقط من سونجاتا»⁽¹⁸⁰⁾.

بعد معركة كيرينا، وبعد أن تأكد انتصار سونجاتا على سوماؤور، بدأت احتفالات الشعب بتنصيبه إمبراطورا على البلاد، وليعتبروه المؤسس الحقيقي لدولة مالي. فقد «عسكر سندياتا بقواته في منطقة قيب كنجابا، في مكان يسمى كوركافوكا Kouraukan Fouka؛ حيث ظلت احتفالات النصر قائمة عدة أيام ليلا ونهارا؛ وحيث اتفق قواد جيشه جميعا على تنصيبه إمبراطورا على شعب المانندجو أو دولة مالي. وهناك رواية تقول إن رؤساء المانندجو اجتمعوا في مدينة سيبي قبل معركة كيرينا الكبيرة، وفي هذا الاجتماع تأكد اتحاد قبائل المانندجو، والذي كان قد تصدع بعض الشيء في أثناء حرب الاستقلال عن دولة الصوصو، واجتمع رؤساء المانندجو مرة ثانية في كنجابا بعد انتهاء المعركة، وأقسموا بمين الولاء للإمبراطور سندياتا وعينوه ملكا وقائدا عليهم. وبعد ذلك تسلم كل قائد من المانندجو إقطاعيته منه. وتحولت بلاد المانندجو من مجرد تحالف بين إقطاعيات مستقلة إلى إمبراطورية واسعة ذات أقاليم متحدة وعلى رأسها عشيرة كيتا»⁽¹⁸¹⁾.

أما عن مصير دانكاران تومان فقد اختلفت الآراء. فهناك روايتان تاريخيتان تؤكدان هروب دانكاران تومان، وإن اختلفت أسباب الهروب، ما بين الهروب خوفا من بطش سوماؤور، أو الهروب خوفا من بطش شعبه بعد أن اشتد في جمع الضرائب. فالرواية الأولى تذهب إلى أن العلاقة ساءت بين دانكاران تومان، حاكم مقاطعة كنجابا، والملك صومنجورو «حتى اضطر إلى الهرب إلى الغابات في منطقة كيسيدجو Kisidogo فأرسلت قبيلة المانندجو سرا وفدا للبحث عن سندياتا، والتقى به الوفد في ميمبا، وعاد معهم، بعد أن ماتت أمه، إلى أرض قبيلته»⁽¹⁸²⁾. في حين تذهب الرواية الثانية إلى أن «طرد دانكاران تومان حاكم مقاطعة كنجابا، كان على يد شعبه، الذي ثار ضده وضد صومنجورو ملك الصوصو الطاغية، حيث اشتد في جمع الضرائب، فأصبح صومنجورو يجمع نساء المانندجو الجميلات كضرائب، وكذلك الأطعمة إلى جانب العملات الذهبية، وعندئذ عبأ صومنجورو جيشه لقمع هذه الثورة، وفي ذلك الوقت هرب دانكاران تومان حاكم المقاطعة، وترك لشعب المانندجو والأمير الهارب سندياتا عبء مقاومة جيش صومنجورو الذي أتى لإخماد ثورة المانندجو»⁽¹⁸³⁾. وربما يكون ما أورده الراوي الشعبي في الملحمة أقرب إلى الرواية الأولى؛ حيث انقلب تومان على سوماؤور بعد أن استشرى ظلمه وفساده، الأمر الذي أدى إلى تحالف تومان مع فاكولي (ابن أخت سوماؤور) المنقلب على خاله، ولكن سوماؤور انقض على دانكاران تومان، «الذي كف عن النضال وأدبر هاربا نحو بلاد الكولا Kola، وأسس مدينة كيسيدجو Kissidougou في المناطق الحرجة. وفي أثناء ذلك قام سوماؤور وهو في غضبه بعقاب كل المدن الثائرة من الماندينج. فهدم مدينة نياني، وحولها إلى رماد. وصب السكان اللعنة على الملك الذي أدبر الفرار»⁽¹⁸⁴⁾.

بعد أن دانت البلاد إلى سونجاتا تمزقت إمبراطورية الصوصو، واستولى سندياتا على بلاد السوسو مثل إقليم كانياجا قلب إمبراطورية الصوصو وأقاليم سانسانديج Sansanding وسيجو Segou وبللدوجو Belledougou

وغيرها، واستطاع فريق من الصوصو أن يغير عائدا إلى بلاد تكررور في حوض السنغال؛ حيث تمكن من تأسيس طبقة حاكمة من الصوصو ظلت سائدة حتى نحو منتصف القرن الرابع عشر الميلادي، حين قضى عليهم عنصر الجلف Woloffs. لقد اتسعت دولة مالي وامتدت إلى مسافات بعيدة في الصحراء، وتابع ماري جاطه انتصاراته، لكنه أحجم عن التقدم نحو مدينة ولاته Walata. ويقال إن ماري جاطه فتح مدينة جني Jenne على النيجر، وهي عاصمة دولة جني الإسلامية، المشهورة بكثرة علمائها من المسلمين، وتخضع في ذلك الوقت لدولة صنغي التي لم تكن قد قويت بعد، وكان استيلاؤه عليها في العام نفسه الذي حطم فيه إمبراطورية الصوصو. وفي عام 1240 نجح ماري جاطه في تدمير ما بقي من مدينة كومبر صالح، عاصمة إمبراطورية غانا، وهي التي أفل نجمها منذ هجرها العلماء والتجار المسلمون إلى ولاته، عندما هاجمها إمبراطور الصوصو عام 1203م. وسرعان ما احتلت دولة مالي مكانة إمبراطورية غانا، كأعظم دولة حكمت في السودان الغربي، وبدأ التجار من شمالي أفريقيا يتجهون إليها بكثرة، ويستقرون في عاصمتها. وخلال الخمس عشرة سنة الأخيرة من حكم ماري جاطه، لم تقف الفتوح الخارجية، ولكنه لم يعد يقود الجيوش بنفسه، وإنما اكتفى بقادته المدربين أحسن تدريب، ومن أشهر قادته: أماري سونكو Amari Sonko صاحب الفضل في الانتصارات السابقة على الصوصو، تمكن هذا القائد من إضافة أقاليم جديدة، أشهرها: جانجاران Gangaran وبامبوك Bambuk وبوندو Bondu، ووصل في توغله نحو الغرب إلى وادي نهر غامبيا ومستنقعات بلاد التكرور وبلاد الجلف⁽¹⁸⁵⁾. استمر حكم سونجاتا على البلاد في الفترة (1230 - 1255م)، توسع خلالها نفوذ إمبراطوريته التي شملت «كل الحوض الغربي لنهر النيجر، بل امتدت الدولة من نهر السنغال إلى بحر أير Air. ومن الغابات الجنوبية إلى واحة توات Touat في الشمال»⁽¹⁸⁶⁾. تمكن سونجاتا - خلال فترة حكمه - من استرداد «جميع الأقاليم الشمالية التي انتزعها الصوصو، وزاد عليها. فإلى سندياتا أو ماري جاطه يرجع الفضل في تحويل دولة الماندنغو الصغيرة في كانجابا إلى إمبراطورية مالي العظيمة أو دولة مالي الكبرى»⁽¹⁸⁷⁾. لقد امتدت دولة ماري جاتا «من بلاد الجلف غربا عند المحيط الأطلسي إلى أواسط النيجر شرقا، ومن فوتاجالون جنوبا بغرب إلى كومبي صالح عاصمة غانا السابقة شمالا، وتقدر مساحة دولة ماري جاطه بما يزيد على نصف مساحة أوروبا كلها تقريبا»⁽¹⁸⁸⁾.

وتمثل وفاة سونجاتا عنصر اختلاف بين الملحمة والتاريخ. فالملحمة لم تتوقف عند هذه الوفاة، بل لم تتعرض لها، وإنما اكتفت بإشارات إلى ما نعمت به بلاده من خير ورخاء في عهده أو في عهد نسله ممن حكموا بلاد الماندينج. وتعد الإشارة الوحيدة إلى وفاته تلك التي يختم الراوي بها الملحمة، ليس إلى طريقة وفاته، وإنما إلى تحول قبره إلى مزار مقدس لأهل بلاده. «إن سونجاتا يرقد بالقرب من (نياني نياني) لكن روحه الخالدة عاشت خالدة.. وسيظل الكيتا إلى اليوم ينحنون أمام الحجر الذي يرقد تحته أبو الماندينج»⁽¹⁸⁹⁾. في حين وقف التاريخ أمامها، وتعددت الروايات التاريخية حولها. إحدى هذه الروايات ترى أنه مات عام 1255م «نتيجة تناوله طعاما فاسدا في أحد الأعياد بعاصمته الجديدة مالي»⁽¹⁹⁰⁾. في حين تذهب أخرى إلى أنه مات غرقا «غرقا في نهر سانكراني، أحد فروع نهر النيجر، قرب العاصمة نياني في بقعة لا يزال سكان أرض الماندنغو يقدمون فيها القرابين في ذكرى وفاة ذلك القائد العظيم، محرر شعب الماندنغو من سيطرة دولة الصوصو»⁽¹⁹¹⁾.

تمكنت هذه الدراسة من اقتحام مجال دراسي مهم وهو الأدب الشعبي الأفريقي، من خلال مقارنة ملحمة سونجاتا بنظيراتها من السير الشعبية العربية، مع التركيز على السيرة الهلالية، بوصفها أكثر السير العربية اقتراباً وتشابهاً بملحمة سونجاتا. هذا التشابه الذي وصل إلى انتماء هذين العاملين إلى الحقبة التاريخية نفسها تقريباً، وهي القرن الثالث عشر الميلادي (القرنان السادس والسابع الهجريان). هذا إلى جانب تشابه أسباب إنتاجهما شعبياً، وتعلق الوجدان الشعبي ببطليهما. ولقد قامت هذه الدراسة على التوقف عند تشابه مراحل بناء هذين العاملين، مثل: مرحلة النبوة، ومرحلة المواليد، ومرحلة الغربة، ومرحلة العودة، ومرحلة التعرف والاعتراف. وتنبغي الإشارة إلى أن التشابه بينهما يتجاوز مجرد التشابه الشكلي، من خلال تشابه مراحل بنائهما، وإنما يتسع التشابه ليشمل - إلى جانب ذلك - تشابهها في التفاصيل والكثير من المضامين والقضايا المطروحة فيهما. فالتشابه الشكلي وحده لم يكن كافياً لإثارة اندهاشنا إلى هذا الحد، ولكن ما أثار انتباهنا ودفعنا إلى الدراسة هو هذا التشابه التاريخي والفني والمضموني. كما توقفت الدراسة عند عدة قضايا، أهمها:

- تشابه العادات والتقاليد والمعتقدات بين الشعب العربي وشعوب غرب أفريقيا، وهي تشابهات أفرزتها طبيعة التفاعلات الثقافية بين هذه الشعوب، بسبب عوامل الإسلام والتجارة والحج.
- قضايا التأثير الإسلامي والعربي في ملحمة سونجاتا، ذلك التأثير الذي كان بادياً بوضوح وجلاء.
- أسطورة اللون الأسود وعرضها في ضوء أبطال السير الشعبية العربية الذين يحملون هذا اللون، بما يحمله من دلالات اجتماعية وسياسية.
- تعدد أسماء سونجاتا وأبي زيد الهلالي، على النحو الذي يتميزان به عن غيرهما من الأبطال الشعبيين، وكذلك تعدد نعوتها وألقابهما، على نحو استدعى التوقف عند دلالات هذا التنوع وأسبابه وتفسيره.
- تاريخية الشفاهي؛ تطبيقاً على ملحمة سونجاتا والسيرة الهلالية، بوصفهما نصين شفاهيين مفعمين بالدلالات والأصول التاريخية.
- وقد خلصت الدراسة إلى أهمية مواصلة الاهتمام بدراسة هذا المجال الذي يكشف عن تفاعلات ثقافية بين شعوب، نحن في حاجة إلى تعميقها؛ لرفع الغبن عن آداب تلك الشعوب، بل لنزيل «عقدة الخواجة الثقافية»، فنتمكن من توجيه سهام الدراسات المقارنة صوب الأدب الشعبي الأفريقي.

الهوامش

- 1 جبريل تمسير نيان، سونجاتا، ملحمة شعب الماندينج، ترجمة: توحيد علي توفيق، مراجعة: أمينة رشيد، تقديم: حلمي شعراوي، المركز القومي للترجمة، العدد (1452)، 2010، مقدمة المترجم، ص7.
- 2 د. عبدالله محمد الغدامي، النقد الثقافي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة كتابات نقدية، العدد 189، 2010، ص24.
- 3 سامي ديورنج، الدراسات الثقافية، مقدمة نقدية، ترجمة: د. ممدوح يوسف عمران، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد 425، يونيو 2015، ص343.
- 4 المرجع نفسه، ص58.
- 5 إيكه هولترانس، قاموس مصطلحات الأنثولوجيا والفولكلور، ترجمة: د. محمد الجوهري، د. حسن الشامي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ذاكرة الكتابة، الطبعة الثانية، 1999، ص334، (مادة منهج التقاطع الثقافي).
- 6 د. محمد الجوهري، علم الفولكلور، الجزء الأول، الأسس النظرية والمنهجية، دار المعارف، الطبعة الرابعة، 1981، ص325.
- 7 حلمي شعراوي، الترجمة والوعي المصري بأفريقيا والعالم الثالث، ورقة بحثية غير منشورة، ص6.
- 8 المرجع السابق، ص3.
- 9 د. سليمان العطار، «إنما الأسود عربي»، مجلة الفنون الشعبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، العددان 68 و69، يناير - مارس 2006، ص11 - 13.
- 10 للمزيد راجع:
- 11 - إدوارد وليم لين، المصريون المحدثون .. شمائلهم وعاداتهم، ترجمة: عدلي طاهر نور، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ذاكرة الكتابة، الجزء الثاني، الطبعة الثالثة، أغسطس 1998، ص38 و39.
- 12 سيرة بني هلال الكبرى الشامية الأصلية، القاهرة، مطبعة عبدالحميد أحمد حنفي، الطبعة الثانية، 1383هـ/ 1963م، ص2. وقد اختتم راوي سيرة «الزير سالم الكبير» روايته بالجملة نفسها، التي يبدأ بها الراوي سيرة بني هلال الكبرى، يمكن الرجوع إلى:
- 13 - قصة الزير سالم الكبير، سيرة شعبية، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مكتبة الدراسات الشعبية، 2008، ص278.
- 14 د. أحمد شمس الدين الحجاجي، مولد البطل في السيرة الشعبية، دار الهلال، أبريل 1991، ص25 و26.
- 15 ابن منظور، لسان العرب، دار المعارف، 1984، المجلد الخامس، مادة (لحم).
- 16 المعجم الوجيز، مجمع اللغة العربية، 1993، راجع مادتي (لَحَم) و(سَر).
- 17 منهم على سبيل المثال، لا الحصر، د. عبدالحميد يونس في دراسته: «الظاهر بيبرس في القصص الشعبي» (1946)، و«الهلالية في التاريخ والأدب الشعبي» (1950)، د. محمد رجب النجار في دراسته «البطل في الملاحم الشعبية العربية .. قضايا وملاحم الفنية» (1976).
- 18 د. أحمد شمس الدين الحجاجي، مولد البطل في السيرة الشعبية، ص25 و26.
- 19 بالرغم من هذا، فإننا - في دراستنا هذه - سنحافظ على استخدام مصطلح «ملحمة»، فهو المصطلح الذي عرفت به غربا، والذي ترجمت إليه عربيا؛ وذلك حتى لا يحدث لبس أو خلط على القارئ.

- 18 عبد الرحمن ابن خلدون، كتاب التاريخ المسمى، «ديوان المبتدأ والخبر في تاريخ العرب والبربر ومن عاصرهم من ذوي الشأن الأكبر»، المجلد السادس، ضبطه أ. خليل شحادة، راجعه: د. سهيل زكار، دار الفكر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1421هـ/ 2000م، ص266.
- 19 سنعود إلى مناقشة ذلك بالتفصيل في مبحث مستقل.
- 20 Paterno, Domenica R. (1995), The True Lion King of Africa: The Epic History of Sundiata, King of Old Mali, National Council of Teachers of English, University of New York, November 1994. P. 3.
- 21 د. إبراهيم علي طرخان، دولة مالي الإسلامية، دراسات في التاريخ القومي الأفريقي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1973، ص30.
- 22 د. إبراهيم علي طرخان، المرجع السابق، ص26 و27.
- 23 Siendou, KONATE. (2012). Violence in Two African Epics: A Comparative Study of Chaka and Sundiata, Université de Cocody - Abidjan, December 19th, 2012. P. 2 - 3.
- 24 Paterno, Domenica R. (1995), The True Lion King of Africa: The Epic History of Sundiata, King of Old Mali, National Council of Teachers of English, University of New York, November 1994. P. 3.
- 25 جبريل تمسير نيان، سونجاتا، ملحمة شعب الماندينج، ترجمة: توحيد علي توفيق، مراجعة: أمينة رشيد، تقديم: حلمي شعراوي، المركز القومي للترجمة، العدد 1452، 2010، ص54.
- 26 السيرة الهلالية، رواية الشاعر الشعبي جابر أبو حسين، جمع: عبدالرحمن الأبنودي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، 2002، ص67 و68.
- 27 المصدر السابق، ص98.
- 28 المصدر السابق، ص103 - 105.
- 29 د. أحمد شمس الدين الحجاجي، النبوة أو قدر البطل في السيرة الشعبية العربية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مكتبة الدراسات الشعبية، ط2، 2001، ص18.
- 30 المرجع السابق، ص18 و19.
- 31 د. أحمد شمس الدين الحجاجي، مولد البطل في السيرة الشعبية، ص49.
- 32 جبريل تمسير نيان، سونجاتا، ملحمة شعب الماندينج، مرجع سابق، ص61 - 64.
- 33 المصدر السابق، ص54.
- 34 السيرة الهلالية، رواية الشاعر الشعبي: جابر أبو حسين، مصدر سابق، ص85.
- 35 سيرة عنترة بن شداد، أبو الفوارس فارس فرسان الجزيرة، الجزء الأول، المكتبة الشعبية، بيروت، لبنان (د. ت)، ص72 و73.
- 36 جبريل تمسير نيان، سونجاتا، ملحمة شعب الماندينج، مصدر سابق، ص66.
- 37 المصدر السابق، ص72 و73.
- 38 المصدر السابق، ص82.
- 39 المصدر السابق، ص99 و100.

- 40 المصدر السابق، ص 99.
- 41 Okafor, Clement A. (2004), Oral Tradition and Civic Education in Africa, International Education Journal Vol 5, No 3, P. 413.
- 42 سيرة الملك سيف بن ذي يزن، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مكتبة الدراسات الشعبية، المجلد الأول، العدد 39، الطبعة الثانية، يونيو 1999، ص 42 و 43.
- 43 Siendou, KONATE. (2012). Violence in Two African Epics: A Comparative Study of Chaka and Sundiata, Université de Cocody - Abidjan, December 19th, 2012. P. 3.
- 44 المصدر السابق، ص 110 و 111.
- 45 المصدر السابق، ص 111.
- 46 المصدر السابق، ص 117.
- 47 السيرة الهلالية، رواية الشاعر الشعبي جابر أبو حسين، مصدر سابق، ص 175.
- 48 المصدر السابق، ص 185.
- 49 جبريل تمسير نيان، سونجاتا، ملحمة شعب الماندينج، مصدر سابق، 2010، ص 128.
- 50 د. أحمد شمس الدين الحجاجي، مولد البطل في السيرة الشعبية، ص 64.
- 51 جبريل تمسير نيان، سونجاتا، ملحمة شعب الماندينج، المصدر السابق، ص 104 - 106.
- 52 بحر قبل، تعبير اصطلاحي شعبي معناه «أنه حاول أن يثنيه عن موقفه - بشتى الطرق - دون فائدة».
- 53 د. خالد أبو الليل، روايات السيرة الهلالية في قنا، الجزء الأول، تصدير: د. أحمد شمس الدين الحجاجي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2012، ص 196 (رواية نور ملكي حسن، محافظة قنا، مركز دندرة، 2004).
- 54 المصدر السابق، ص 340 (رواية محمد عبدالنعميم صالح، محافظة قنا، مركز قفط، 2004).
- 55 جبريل تمسير نيان، سونجاتا، ملحمة شعب الماندينج، المصدر السابق، هامش ص 138.
- 56 المصدر السابق، ص 139.
- 57 المصدر السابق، ص 139.
- 58 المصدر السابق، ص 140 و 141.
- 59 المصدر السابق، ص 118.
- 60 فيج جي دي، تاريخ غرب أفريقيا، ترجمة: د. السيد يوسف نصر، مراجعة: د. رياض بهجت صليب، دار المعارف، الطبعة الأولى، 1982، ص 43.
- 61 حسن جلال الدين محمد علي، مملكة مالي الإسلامية وأهم مظاهر الحضارة بها، رسالة ماجستير، معهد البحوث والدراسات الأفريقية، جامعة القاهرة، 1978، ص 31.
- 62 المصدر السابق، ص 184.
- 63 المصدر السابق، ص 184 و 185.
- وحول نهاية الزناتي يمكن الرجوع في ذلك إلى:
- د. أحمد شمس الدين الحجاجي، مولد البطل في السيرة الشعبية، د. محمد رجب النجار، البطل في الملاحم الشعبية العربية، قضاياها وملامحها الفنية، د. خالد أبو الليل، روايات السيرة الهلالية في قنا.

- 64 Paterno, Domenica R. (1995), The True Lion King of Africa: The Epic History of Sundiata, King of Old Mali, National Council of Teachers of English, University of New York, November 1994. P. 4.
- 65 Okafor, Clement A.. (2004), Oral Tradition and Civic Education in Africa, International Education Journal Vol 5, No 3,P. 414.
- 66 د. إبراهيم علي طرخان، دولة مالي الإسلامية، مرجع سابق، ص153.
- 67 Finnegan, Ruth. (1977). Oral Poetry: Its Nature, Significance and Social Context. Cambridge University Press. P P. 244 - 271.
- 68 المصدر السابق، ص181.
- 69 د. محمد حسن عبدالحافظ، سيرة بني هلال في بعض قرى محافظة سوهاج، دراسة سيميائية للمؤدي والراوي والجمهور، رسالة دكتوراه غير منشورة (تحت الطبع)، بقسم الأدب الشعبي، المعهد العالي للفنون الشعبية، أكاديمية الفنون، 2014، ص135.
- 70 المرجع السابق، ص136.
- 71 جبريل تمسیر نیان، سونجاتا، ملحمة شعب الماندينج، مصدر سابق، ص193.
- 72 المصدر السابق، ص195.
- 73 المصدر السابق، ص73 و74.
- 74 السيرة الهلالية، رواية الشاعر الشعبي جابر أبو حسين، مصدر سابق، ص116.
- 75 جبريل تمسیر نیان، سونجاتا، ملحمة شعب الماندينج، مصدر سابق، ص65.
- 76 المصدر السابق، هامش ص119.
- 77 لعبة شعبية عربية تشبه - إلى حد كبير - لعبة الشطرنج.
- 78 المصدر السابق، ص105.
- 79 المصدر السابق، ص105.
- 80 المصدر السابق، ص106.
- 81 المصدر السابق، ص106.
- 82 ياسر أبو شوالي، الرياضة في السيرة الهلالية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة الدراسات الشعبية، القاهرة، العدد 131، 2010، ص100.
- 83 المرجع السابق، ص109 و110.
- 84 جبريل تمسیر نیان، سونجاتا، ملحمة شعب الماندينج، مصدر سابق، ص42 و43.
- 85 المصدر السابق، ص45.
- 86 المصدر السابق، ص45.
- 87 المصدر السابق، ص89 و90.
- 88 المصدر السابق، ص90.
- 89 حسن جلال الدين محمد علي، مملكة مالي الإسلامية وأهم مظاهر الحضارة بها، رسالة ماجستير، معهد البحوث والدراسات الأفريقية، جامعة القاهرة، 1978، ص15.

- 90 المرجع السابق، ص14.
- 91 ياسر أبو شوالي، الرياضة في السيرة الهلالية، مرجع سابق، ص108.
- 92 الريادة البهية فيما جرى لأمر أبو زيد الهلالي، الناشر دار مكتبة التربية، لبنان، بيروت (د. ت)، ص2.
- 93 المصدر السابق، ص4، وما بعدها.
- 94 تغريبة بني هلال ورحيلهم إلى بلاد الغرب، وحرورهم مع الزناتي خليفة، مكتبة ومطبعة محمد علي صبيح وأولاده (د. ت)، ص354، وما بعدها.
- 95 جبريل تمسير نيان، سونجاتا، ملحمة شعب الماندينج، مصدر سابق، ص196.
- 96 المصدر السابق، ص38.
- 97 د. إبراهيم علي طرخان، دولة مالي الإسلامية، مرجع سابق، ص40.
- 98 حسن جلال الدين محمد علي، مملكة مالي الإسلامية وأهم مظاهر الحضارة بها، مرجع سابق، ص20.
- 99 سيرة بني هلال، في قصة أبي زيد الهلالي والناعسة وزيد الحجاج، مكتبة الجمهورية (د. ت)، ص79.
- 100 الراوي، عوض الله عبدالجليل، محافظة أسوان، مركز إدفو، الحجز البحري، جمع وتدوين: أ. د. أحمد شمس الدين الحجاجي بتاريخ 27 مارس 1979.
- 101 السيرة الهلالية، رواية الشاعر الشعبي جابر أبو حسين، جمع: عبدالرحمن الأبنودي، مصدر سابق، ص115.
- 102 المصدر السابق، ص115.
- 103 المصدر السابق، ص116.
- 104 جبريل تمسير نيان، سونجاتا، ملحمة شعب الماندينج، مرجع سابق، المترجمة، هامش ص39.
- 105 المصدر السابق، ص74.
- 106 عبدالرحمن بن خلدون، كتاب التاريخ المسمى «ديوان المبتدأ والخبر...»، الجزء السادس، مصدر سابق، ص266.
- 107 د. إبراهيم علي طرخان، دولة مالي الإسلامية، مرجع سابق، ص40.
- 108 المرجع السابق، ص40.
- 109 جبريل تمسير نيان، سونجاتا، ملحمة شعب الماندينج، مرجع سابق، المترجمة هامش، ص128.
- 110 د. محمد حسن عبدالحافظ، سيرة بني هلال في بعض قرى محافظة سوهاج، مرجع سابق، ص91 و92.
- 111 والتر ج. أونج، الشفاهية والكتابية، ترجمة: د. حسن البنا عز الدين، مراجعة: د. محمد عصفور، عالم المعرفة، الكويت، فبراير 1994، ص100.
- 112 المرجع السابق، ص99.
- 113 د. إبراهيم علي طرخان، دولة مالي الإسلامية، مرجع سابق، ص7.
- 114 المرجع السابق، ص53.
- 115 جبريل تمسير نيان، سونجاتا، ملحمة شعب الماندينج، مصدر سابق، ص42.
- 116 البكري، المغرب في ذكر بلاد أفريقية والمغرب، ص178، نقلا عن:
- د. إبراهيم علي طرخان، دولة مالي الإسلامية، مرجع سابق، ص50 و51.
- 117 عبدالرحمن بن خلدون، كتاب التاريخ المسمى «ديوان المبتدأ والخبر...»، الجزء الخامس، مصدر سابق، ص496.
- 118 المصدر السابق، ص266.

- 119 المصدر السابق، المجلد الخامس، ص496.
- 120 جبريل تمسير نيان، سونجاتا، ملحمة شعب الماندينج، مصدر سابق، ص 41 - 43.
- 121 المصدر السابق، ص 41 - 43.
- 122 د. إبراهيم علي طرخان، دولة مالي الإسلامية، مرجع سابق، ص37، وما بعدها.
- 123 جبريل تمسير نيان، سونجاتا، ملحمة شعب الماندينج، مصدر سابق، هامش ص 47 و 48.
- 124 نقلا عن د. إبراهيم علي طرخان، دولة مالي الإسلامية، مصدر سابق، ص79.
- 125 عبدالرحمن بن خلدون، كتاب التاريخ المسمى «ديوان المبتدأ والخبر...»، الجزء الخامس، مصدر سابق، ص496.
- 126 جبريل تمسير نيان، سونجاتا، ملحمة شعب الماندينج، مصدر سابق، ص225.
- 127 د. إبراهيم علي طرخان، دولة مالي الإسلامية، مرجع سابق، ص76.
- 128 إبراهيم علي يوسف الشامي، الحج وأثره الحضاري في دولتي مالي وصنغى (636 - 1000هـ / 1238 - 1591م)، رسالة ماجستير، معهد البحوث والدراسات الأفريقية، جامعة القاهرة، 2006، ص262.
- 129 المرجع السابق، ص 36 و 37.
- 130 جبريل تمسير نيان، سونجاتا، ملحمة شعب الماندينج، مصدر سابق، ص114.
- 131 جبريل تمسير نيان، سونجاتا، ملحمة شعب الماندينج، مصدر سابق، ص142.
- 132 المصدر السابق، ص143.
- 133 د. إبراهيم علي طرخان، دولة مالي الإسلامية، مرجع سابق، ص55.
- 134 حسن جلال الدين محمد علي، مملكة مالي الإسلامية وأهم مظاهر الحضارة بها، مرجع سابق، ص 12 و 13.
- 135 د. إبراهيم علي طرخان، دولة مالي الإسلامية، مرجع سابق، ص131.
- 136 المرجع السابق، ص53.
- 137 جبريل تمسير نيان، سونجاتا، ملحمة شعب الماندينج، مصدر سابق، ص 109 و 110.
- 138 د. إبراهيم علي طرخان، دولة مالي الإسلامية، مرجع سابق، ص153.
- 139 جبريل تمسير نيان، سونجاتا، ملحمة شعب الماندينج، مصدر سابق، ص129.
- 140 المصدر السابق، المترجمة، هامش ص132.
- 141 المصدر السابق، ص219.
- 142 المصدر السابق، هامش ص138.
- 143 المصدر السابق، ص42.
- 144 المصدر السابق، ص42.
- 145 حسن جلال الدين محمد علي، مملكة مالي الإسلامية وأهم مظاهر الحضارة بها، مرجع سابق، ص77.
- 146 د. إبراهيم علي طرخان، دولة مالي الإسلامية، مرجع سابق، ص164.
- 147 حول الوظيفة التاريخية للمأثور الشفاهي (خاصة الملاحم والسير الشعبية)، يمكن مراجعة:
- يان فانسينا، المأثورات الشفاهية، ترجمة: د. أحمد مرسي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مكتبة الدراسات الشعبية، العدد 45، ديسمبر 1999.

- د. خالد أبو الليل، التاريخ الشفاهي، الأصول النظرية الغربية والتجليات العربية، مجلة عالم الفكر، الكويت، العدد 2، المجلد 43، (أكتوبر - ديسمبر) 2014.
- Niane, D. T. (2006). Introduction of "Soundiata: an epic of old Mali", Translated by G. D. Pickett With extra material by David Chappell. Longman. P. xxiv. 148
- Niane, D. T. Ibid. P. xxiv 149
- جبريل تمسير نيان، سونجاتا، ملحمة شعب الماندينج، مصدر سابق، ص 37. 150
- لمزيد من التفصيل يمكن مراجعة الفصل الثالث في: 151
- د. خالد أبو الليل، «السيرة الهلالية .. دراسة للراوي والرواية»، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مكتبة الدراسات الشعبية، العدد 142، 2011.
- جبريل تمسير نيان، سونجاتا، ملحمة شعب الماندينج، مصدر سابق، ص 38. 152
- جبريل تمسير نيان، سونجاتا، ملحمة شعب الماندينج، مصدر سابق، ص 127 و 128. 153
- المصدر السابق، ص 127 و 128. 154
- سأكتفي - في هذه الدراسة - بالتوقف عند دراسة العلاقة بين ملحمة سونجاتا وتاريخ إمبراطورية مالي القديمة، دون التوقف عند دراسة العلاقة بين الهلالية أو السير الشعبية العربية الأخرى والتاريخ؛ نظراً إلى وجود دراسات رائدة ووافية في هذا الموضوع؛ ومن ثم سيكون عرضها - هنا - مجرد تحصيل حاصل، من هذه الدراسات: 155
- د. عبد الحميد يونس، الهلالية في التاريخ والأدب الشعبي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مكتبة الدراسات الشعبية، أغسطس 2003.
- د. عبد الحميد يونس، الظاهر بيبرس في القصص الشعبي، المكتبة الثقافية، العدد 3، (د. ت).
- د. إبراهيم، نبيلة، سيرة الأميرة ذات الهمة، دراسة مقارنة، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، 1968.
- د. محمد رجب النجار، أبو زيد الهلالي، الرمز والقضية، الكويت، دار القبس، (د. ت).
- د. محمد فهمي عبد اللطيف، أبو زيد الهلالي، مؤسسة المعارف للطباعة والنشر، بيروت، الطبعة الثانية، 1983.
- Khalid AbouelLail. "The History of Bani Hilal Between Written text and Oral Performances" in The Journal of American Science. Volume 8. Number 6 (Cumulated No. 51), Marsland PRESS, New York, The United states, June 2012.
- د. إبراهيم علي طرخان، دولة مالي الإسلامية، مرجع سابق، ص 26 و 27. 156
- المرجع السابق، ص 30. 157
- جبريل تمسير نيان، سونجاتا، ملحمة شعب الماندينج، مصدر سابق، ص 46. 158
- د. إبراهيم علي طرخان، دولة مالي الإسلامية، مرجع سابق، ص 37، وما بعدها. 159
- حسن جلال الدين محمد علي، مملكة مالي الإسلامية وأهم مظاهر الحضارة بها، مرجع سابق، ص 18. 160
- د. إبراهيم علي طرخان، دولة مالي الإسلامية، مرجع سابق، ص 39. 161
- المرجع السابق، ص 41. 162
- جبريل تمسير نيان، سونجاتا، ملحمة شعب الماندينج، مصدر سابق، ص 121. 163
- المصدر السابق، ص 99. 164
- المصدر السابق، ص 121. 165

166	د. إبراهيم علي طرخان، دولة مالي الإسلامية، مرجع سابق، ص39.
167	جبريل تمسير نيان، سونجاتا، ملحمة شعب الماندينج، مصدر سابق، ص165.
168	المصدر السابق، ص163.
169	المصدر السابق، ص128 و129.
170	قصة الزير سالم، أبو ليلة المهلهل، مكتبة الجمهورية المصرية، (د. ت)، ص10 و11.
171	جبريل تمسير نيان، سونجاتا، ملحمة شعب الماندينج، مصدر سابق، ص151.
172	المصدر السابق، ص157.
173	المصدر السابق، ص142.
174	د. إبراهيم علي طرخان، دولة مالي الإسلامية، مرجع سابق، ص41 و42.
175	المرجع السابق، ص41.
176	جبريل تمسير نيان، سونجاتا، ملحمة شعب الماندينج، مصدر سابق، ص142.
177	المصدر السابق، ص145.
178	المصدر السابق، ص175، 181.
179	حسن جلال الدين محمد علي، مملكة مالي الإسلامية وأهم مظاهر الحضارة بها، مرجع سابق، ص26.
180	جبريل تمسير نيان، سونجاتا، ملحمة شعب الماندينج، مصدر سابق، ص151.
181	حسن جلال الدين محمد علي، مملكة مالي الإسلامية وأهم مظاهر الحضارة بها، مرجع سابق، ص27.
182	المرجع السابق، ص20.
183	المرجع السابق، ص20.
184	جبريل تمسير نيان، سونجاتا، ملحمة شعب الماندينج، مصدر سابق، ص129 و130.
185	نقلا بتصرف عن: د. إبراهيم علي طرخان، دولة مالي الإسلامية، مرجع سابق، ص41 و42.
186	حسن جلال الدين محمد علي، مملكة مالي الإسلامية وأهم مظاهر الحضارة بها، مرجع سابق، ص27.
187	د. إبراهيم علي طرخان، دولة مالي الإسلامية، مرجع سابق، ص43.
188	المرجع السابق، ص43.
189	جبريل تمسير نيان، سونجاتا، ملحمة شعب الماندينج، مصدر سابق، ص227.
190	د. إبراهيم علي طرخان، دولة مالي الإسلامية، مرجع سابق، ص43.
191	حسن جلال الدين محمد علي، مملكة مالي الإسلامية وأهم مظاهر الحضارة بها، مرجع سابق، ص33.

المصادر والمراجع

أولا - المصادر العربية

- التوراة، سفر التكوين، الإصحاح التاسع.
- ابن خلدون، (عبدالرحمن): كتاب التاريخ المسمى، «ديوان المبتدأ والخبر في تاريخ العرب والبربر ومن عاصرهم من ذوي الشأن الأكبر»، المجلد السادس، ضبطه أ. خليل شحادة، راجعه: د. سهيل زكار، دار الفكر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1421هـ/2000م.
- ابن خلدون، (عبدالرحمن): المقدمة، الجزء الأول، تحقيق: د. علي عبدالواحد وافي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، الطبعة الثانية، 2006.
- المسعودي: أخبار الزمان ومن أباده الحدثان وعجائب البلدان والغامر بالماء والعمران، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة الذخائر، العدد (227)، 2015.
- المعجم الوجيز: مجمع اللغة العربية، 1993، راجع مادتي «لَحَمَ» و«سَرَّ».
- ابن منظور: لسان العرب، دار المعارف، 1984، المجلد الخامس، مادة «لحم».
- مؤلف مجهول: تغريبة بني هلال ورحيلهم إلى بلاد الغرب، وحروبهم مع الزناتي خليفة، مكتبة ومطبعة محمد علي صبيح وأولاده، (د. ت).
- مؤلف مجهول: الريادة البهية فيما جرى للأمير أبو زيد الهلالي، الناشر دار مكتبة التربة، لبنان، بيروت، (د. ت).
- مؤلف مجهول: سيرة بني هلال الكبرى الشامية الأصلية، القاهرة، مطبعة عبدالحميد أحمد حنفي، الطبعة الثانية، 1383هـ/1963.
- مؤلف مجهول: سيرة عنتر بن شداد، أبو الفوارس فارس فرسان الجزيرة، الجزء الأول، المكتبة الشعبية، بيروت، لبنان (د. ت).
- مؤلف مجهول: سيرة الملك سيف بن ذي يزن: الهيئة العامة لقصور الثقافة، مكتبة الدراسات الشعبية، المجلد الأول، العدد (39)، الطبعة الثانية، يونيو 1999.
- مؤلف مجهول: سيرة بني هلال: في قصة أبي زيد الهلالي والناعسة وزيد الحجاج، مكتبة الجمهورية، (د. ت).
- مؤلف مجهول: قصة الزير سالم، أبو ليلة المهلهل، مكتبة الجمهورية المصرية، (د. ت).
- مؤلف مجهول: قصة الزير سالم الكبير، سيرة شعبية، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مكتبة الدراسات الشعبية، 2008.
- ثانيا - المراجع العربية والمترجمة
- إبراهيم (علي يوسف الشامي): الحج وأثره الحضاري في دولتي مالي وصنغى (636 -

- 1000هـ/ 1238 - 1591م)، رسالة ماجستير، معهد البحوث والدراسات الأفريقية، جامعة القاهرة، 2006.
- إبراهيم، (د. نبيلة): سيرة الأميرة ذات الهمة: دراسة مقارنة، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، 1968.
- الأبنودي (عبدالرحمن): السيرة الهلالية، رواية الشاعر الشعبي: جابر أبو حسين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 4 مجلدات، مكتبة الأسرة، 2002.
- أونج، (والتر ج.): الشفاهية والكتابية، ترجمة: د. حسن البنا عز الدين، مراجعة: د. محمد عصفور، عالم المعرفة، الكويت، فبراير 1994.
- الجوهري، (محمد): علم الفولكلور، الجزء الأول: الأسس النظرية والمنهجية، دار المعارف، الطبعة الرابعة، 1981.
- عبدالحافظ، (محمد حسن): سيرة بني هلال في بعض قرى محافظة سوهاج، دراسة سيميائية للمؤدي والراوي والجمهور، رسالة دكتوراه غير منشورة (تحت الطبع)، المعهد العالي للفنون الشعبية، أكاديمية الفنون، 2014.
- الحجاجي، (أحمد شمس الدين): مولد البطل في السيرة الشعبية، دار الهلال، أبريل 1991.
- الحجاجي، (أحمد شمس الدين): النبوة أو قدر البطل في السيرة الشعبية العربية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مكتبة الدراسات الشعبية، ط 2، 2001.
- دي، (فيج جي): تاريخ غرب افريقيا، ترجمة: د. السيد يوسف نصر، مراجعة: د. رياض بهجت صليب، دار المعارف، الطبعة الأولى، 1982.
- ديورنغ، (سامون): الدراسات الثقافية، مقدمة نقدية، ترجمة: د. ممدوح يوسف عمران، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد (425)، يونيو 2015.
- شعراوي، (حلمي): مقدمة ترجمة «سونجاتا، ملحمة شعب الماندينج»، لـ «جبريل تمسير نيان»، ترجمة: توحيدة علي توفيق، مراجعة: أمينة رشيد، المركز القومي للترجمة، العدد (1452)، 2010.
- شعراوي، (حلمي): الترجمة والوعي المصري بأفريقيا والعالم الثالث، ورقة بحثية غير منشورة.
- أبو شوالي، (ياسر): الرياضة في السيرة الهلالية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة الدراسات الشعبية، القاهرة، العدد (131)، 2010.
- طرخان، (إبراهيم علي): دولة مالي الإسلامية، دراسات في التاريخ القومي الأفريقي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1973.
- العطار، (سليمان): «إنما الأسود عربي»، مجلة الفنون الشعبية، الهيئة المصرية العامة

- للكتاب، العددان (68، 69)، يناير - مارس 2006.
- علي، (حسن جلال الدين محمد): مملكة مالي الإسلامية وأهم مظاهر الحضارة بها، رسالة ماجستير، معهد البحوث والدراسات الأفريقية، جامعة القاهرة، 1978.
- الغدامي، (عبدالله محمد): النقد الثقافي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة كتابات نقدية، العدد (189)، 2010.
- فانسينا، (يان): المأثورات الشفاهية، ترجمة: د. أحمد مرسى، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مكتبة الدراسات الشعبية، العدد (45)، ديسمبر 1999.
- عبداللطيف، (محمد فهمي): أبو زيد الهلالي، مؤسسة المعارف للطباعة والنشر، بيروت، الطبعة الثانية، 1983.
- أبو الليل، (خالد): التاريخ الشفاهي، الأصول النظرية الغربية والتجليات العربية، مجلة عالم الفكر، الكويت، العدد (2)، المجلد (43)، (أكتوبر - ديسمبر) 2014.
- أبو الليل، (خالد): «السيرة الهلالية: دراسة للراوي والرواية»، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مكتبة الدراسات الشعبية العدد (142)، 2011.
- أبو الليل، (خالد): روايات السيرة الهلالية في قنا، جزءان، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2012.
- لين، (إدورد ولیم): المصريون المحدثون - شمائلهم وعاداتهم، ترجمة: عدلي طاهر نور، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ذاكرة الكتابة، الجزء الثاني، الطبعة الثالثة، أغسطس 1998.
- النجار، (محمد رجب): البطل في الملاحم الشعبية العربية، قضايا وملاحم الفنية، رسالة دكتوراه، إشراف د. حسين نصار، مخطوطة بمكتبة جامعة القاهرة، 1976.
- النجار، (محمد رجب): أبو زيد الهلالي، الرمز والقضية، الكويت، دار القبس، (د. ت).
- نيان، (جيريل تمسير): سونجاتا، ملحمة شعب الماندينج، ترجمة: توحيدة علي توفيق، مراجعة: أمينة رشيد، تقديم: حلمي شعراوي، المركز القومي القومي للترجمة، العدد (1452)، 2010.
- هولتكرانس، (إيكه): قاموس مصطلحات الأنثولوجيا والفولكلور، ترجمة: د. محمد الجوهري، د. حسن الشامي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ذاكرة الكتابة، الطبعة الثانية، 1999.
- يونس، (عبد الحميد): الظاهر بيبرس في القصص الشعبي، المكتبة الثقافية، العدد (3)، مكتبة النهضة المصرية، (د. ت).
- يونس، (عبد الحميد): الهلالية في التاريخ والأدب الشعبي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مكتبة الدراسات الشعبية، أغسطس 2003.

ثالثاً - المراجع الأجنبية

- **AbouelJail, Khalid.** (2012). "The History of Bani Hilal Between Written text and Oral Performances" in The Journal of American Science. Volume 8. Number 6 (Cumulated No. 51), Marsland PRESS, New York, The United states, June 2012.
- **Connelly, Bridget.** (1986). Arab Folk Epic And Identity. University of California Press.
- **Finnegan, Ruth.** (1977). Oral Poetry: Its Nature, Significance and Social Context. Cambridge University Press.
- **Lyons, M.** (1995). The Arabian Epic: Heroic and Oral Story – telling, 3 Volumes. Cambridge University Press.
- **Ong, Walter J.** (1992): Orality and Literacy, The Technologizing of the Word. London & New York.
- **Niane, D, T.** (1965), Sundiata, the Mandingo People Epic. Longman press.
- **Okafor, Clement A.** (2004), Oral Tradition and Civic Education in Africa. International Education Journal Vol ., No 3.
- **Paterno, Domenica R.** (1995), The True Lion King of Africa: The Epic History of Sundiata, King of Old Mali, National Council of Teachers of English, University of New York, November 1994.
- **Reynolds, F. Dwight.** (2007). Arab Folklore. Greenwood Press. USA.
- **Reynolds, F. Dwight.** (1995). Heroic Poets and Poet Heroes: The Ethnography of Performance in an Arabian Oral Epic Tradition. Cornell University press.
- **Siendou, Konate.** (2012). Violence in Two African Epics: A Comparative Study of Chaka and Sundiata, Université de Cocody - Abidjan, December 19th, 2012.
- **Slyomovics, Susan.** (1987). The Merchant of Art: An Egyptian Hilali oral Epic Poet In Performance. University of California Press.

ندوة «ثقافة الحوار»



أدار الندوة:

أ. د. عبدالمالك التميمي

مستشار مجلة «عالم الفكر» (دولة الكويت)

المشاركون في الندوة:

- د. أحمد يوسف - قسم اللغة العربية - جامعة قطر
- د. إيمان محمد غانم (اليمن) - دكتوراه في القانون تعمل في أكاديمية الشرطة بالشارقة
- د. باقر النجار - قسم الاجتماع - جامعة البحرين
- د. بدر الديحاني - جامعة الكويت
- د. حامد الحمود - كاتب - الكويت
- د. حيدر إبراهيم - أكاديمي - السودان
- د. رضوان السيد - أستاذ الدراسات الإسلامية السابق بالجامعة اللبنانية
- د. سالم خدادة - قسم اللغة العربية - كلية التربية الأساسية
- د. عايد المناع - قسم الإدارة - كلية الدراسات التجارية
- د. عباس المجرن - قسم الاقتصاد - جامعة الكويت
- د. علي الزميع - وزير سابق - الكويت
- د. عمر عبدالعزيز - اليمن - رئيس تحرير مجلة «الرافد»
- د. فاطمة الصايغ - قسم التاريخ - جامعة الإمارات
- د. مجدي عبدالحافظ صالح - قسم الفلسفة - جامعة الكويت
- د. محمد الشريف - كلية الشريعة - جامعة الكويت
- د. محمد الفيلى - كلية الحقوق - جامعة الكويت
- د. محمد المرزوقي سعيد - قسم التاريخ - كلية الآداب - جامعة الكويت
- د. محمد كافود - وزير سابق - قطر
- د. منصور بوخمسين - قسم التاريخ - جامعة الكويت

الجلسة الأولى

أ.د. عبدالمالك التميمي - مستشار مجلة عالم الفكر

بسم الله الرحمن الرحيم.. أيها الإخوة، باسم مجلة «عالم الفكر» التي يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب نرحب بكم في ندوة «ثقافة الحوار».

إن المجتمعين هنا معنيون بالشأن الثقافي، وهذه الندوة عن ثقافة الحوار، وهو موضوع مهم في هذه المرحلة التاريخية. وهناك اتجاهان، أحدهما متفائل والآخر متشائم في مسألة الحوار، الأول يرى أن الحوار ممكن بالتركيز على المشترك للوصول إلى توافق، والآخر يشكك ويرى أن صراع الأضداد قد وصل حدا لا يمكن أن ينجح معه الحوار الآن؛ لأن الخلاف أكثر من المشترك، ولأن ثقافة الحوار غير متوافرة. ونحن هنا لسنا محايدين، بل نؤمن بثقافة الحوار، ونرى أنها ممكنة وصعبة لكنها في الوقت نفسه ليست مستحيلة.

في العام 1989 نظم مركز دراسات الوحدة في بيروت ملتقى بعنوان «الحوار القومي الديني»، وأظن أن بعض الموجودين بيننا الآن قد حضروا هذا الملتقى، وقد شاركت فيه نخبة من المثقفين والمفكرين العرب من التيارين القومي والإسلامي، وتالت بعد ذلك الحوارات في ملتقيات ومراكز وعبر وسائل الإعلام العربية ولا تزال مستمرة، وستستمر مادامت الخلافات والأزمات مستمرة في وطننا العربي.

وطوال الفترة الماضية التي زادت على ربع قرن لم يتوصل المتحاورون إلى نتيجة أو حل لذلك، ما يعني أن ثقافة الحوار غير متوافرة، فلم يحدث تحول في فكر ونهج التيارات والاتجاهات في عالمنا العربي حتى الآن، أي لم يحدث تجديد لفكرنا وأسلوب التعامل فيما بيننا. ولكن هل الوقت اليوم مناسب لطرح هذه القضية؟ نعتقد أنه بعد التطورات التي مرت وتمر بها أمتنا العربية أصبح طرح موضوع الحوار ضروريا، لكن السؤال: هل ثقافة الحوار متوافرة وممكنة؟

وفي ندوتنا هذه محاولة للحوار حول «ثقافة الحوار» لقناعتنا بأنه المدخل لحل كثير من المشكلات، ومن دونه تزداد حالة أمتنا سوءا حتى لو اقتنعنا بأننا نعيش مرحلة ما قبل الحوار. وهذه الندوة حوارية، ستنشر أوراقها ونقاشاتها في عدد من مجلة «عالم الفكر»، وهي مركزة في جلستين صباحية ومسائية حول القضايا المطروحة في محاورها والتي سبق أن أرسلت إليكم، ولنبدأ بالمحور الأول.

المحور الأول: مفهوم ثقافة الحوار

د. محمد الفيلي - كلية الحقوق - جامعة الكويت

إن المفهوم الذي نعرض له ليس هو الحوار ولكن «ثقافة الحوار» وعندما نتحدث عن «ثقافة الحوار» أظن أن هناك اتجاهين: هل هناك قناعة ذاتية بوجود الحوار أم أن القناعة هي أن الحوار ممكن؟ وهنا نحن أمام طريقتين في تلمس ثقافة الحوار. هل هناك قناعة بأنه لا يمكن أن تُدار الأمور في المجتمعات من دون حوار؟ وحتى هذه المسألة وهي «ثقافة الحوار» عندما نعرض لها يجب أن يكون ذلك في إطار

مكوناتها. فالحوار الذي نريده يحتاج إلى مقدمات، ومن دون تعددية ليس من المنطقي أن يكون هناك حوار، ومن دون الاعتقاد بعدم امتلاك الحقيقة لن يكون هناك حوار، فلو كنت أنا مقتنعا بأنني أمتلك الحقيقة المطلقة فلماذا أحاور؟ إذن سوف أنتقل من الحوار إلى مجرد الإقناع، أي إقناع الآخر بحقيقتي المطلقة، واعتبار عدم اقتناعه أنه نقص فيه، وأنه لم يهده الله مثلاً. من هنا فللحوار عناصر أساسية في تكوينه، فيجب أن تكون هناك قناعة بأنني لا أمتلك الحقيقة المطلقة، فمن الممكن أن أكون مصيباً، ومن الممكن أن أكون مخطئاً، كما يجب أن يكون هناك قبول بالتعددية، بمعنى أن هناك آخرين مختلفين عني، وكذلك يجب أن تكون هناك حرية، لأنه إذا لم تكن هناك حرية فلن يكون هناك حوار حقيقي. من هنا كي نتحدث عن ثقافة الحوار يجب أولاً أن نتحدث عن اعتقاد إما بالزامية أو بإمكان، ثم عن توافر مقدمات.

د. محمد الشريف - كلية الشريعة - جامعة الكويت

سوف أنطلق من منطقي الشرعي. والحوار في الإسلام جزء من مكونات المجتمع، ونحن نؤمن بأن الاختلاف سنة ربانية، ولذلك فالله عز وجل قال في كتابه ﴿ولو شاء ربك لجعل الناس أمة واحدة ولا يزالون مختلفين﴾ (118) إلا من رحم ربك ولذلك خلقهم (119) ﴿^(*) أي للاختلاف خلقهم، فلا يخلو مجتمع بشري منذ أن خلق الله آدم عليه السلام من الخلاف، ولذلك منذ الجيل الأول من نسل آدم نشأ الخلاف وهو ما وقع بين قابيل وهابيل، لكن كيف نتعامل مع هذا الخلاف، وكيف نتلقاه؟ أولاً يجب أن نتقبله على أنه موجود وأنه كائن، وأن الله عز وجل يريده كما قال «ولذلك خلقهم»، ونتقبله أيضاً بصدر رحب. وكما أشار د. محمد الفيلى فإذا كان شخص ما يملك الحق فلماذا يحاور؟

وهناك قضايا قطعية نؤمن حيالها بأن هناك حقاً يقابله باطل، ولكن هناك مساحة كبيرة عبارة عن صواب وخطأ، ولذلك فالإمام الشافعي وكما ورد عنه يقول: رأيي صواب يحتمل الخطأ، ورأيي غيري خطأ يحتمل الصواب، واعتبروا أن تلك الكلمة ذهبية، حينما تعتبر أن رأيك يحتمل الخطأ، فأني أمر تؤمن به وتعتقد أنه صواب يجب أن تؤمن بأنه يحتمل الخطأ بمعنى أن لديك استعداداً للرجوع، ورأيي غيرك خطأ يحتمل الصواب، أي أن لديك استعداداً للقبول، ولذلك من هذا المنطلق تعتبر أن هذا الخلاف موجود وله أساس ويجب أن نتقبله وتحاور الطرف الآخر على أساسه. حتى في الدعوة يقول الله عز وجل ﴿ادع إلى سبيل ربك بالحكمة والموعظة الحسنة وجادلهم بالتي هي أحسن﴾^(**).

وأشير هنا إلى مشكلة لدى بعض الواعظين والدعاة تتمثل في أنه يعتبر نفسه مُرسلاً فقط، كما أن ثقافة المجتمع العربي والإسلامي - مع الأسف - اليوم أنه مُرسَل فقط، ولكن الأمر غير ذلك، فالله رزقك أذنين مقابل لسان واحد، لكي تسمع أكثر مما تتكلم، وهذه الثقافة المتمثلة في عدم القدرة على الاستماع والحوار بالحسنى هي ما نفتقده، فثقافة الحوار جزء من تكويننا الديني والاجتماعي.

* القرآن الكريم: سورة هود، الآيتان 118 و 119.

* * القرآن الكريم: سورة النحل الآية 125.

د. مجدي عبدالحافظ صالح - قسم الفلسفة - جامعة الكويت

اعتقادي أن المشكلة ليست في قبول الحوار أو في الخلاف حول ثقافة الحوار بقدر ما هي تعريف الحوار، أو مفهوم الحوار، فلماذا نتحاور؟ وهذه في ظني المسألة المبدئية التي يجب أن نبدأ منها، لأننا إذا اتفقنا على ما هو الحوار فرمما تكون لدينا رؤية أبعد مما نريد الوصول إليه، بمعنى مثلا أن البعض يعرف الحوار بأنه نقاش بين طرفين للوصول إلى اتفاق أو إلى تصالح حول نقطة معينة، ولكن هناك أيضا رؤى أخرى في الفلسفة المعاصرة على سبيل المثال تعتبر أن الحوار ليس من أجل الوصول إلى اليقين، بل من أجل التعمق في الرؤية والنظرة إلى المسلمات والبدهييات، أو ما نعتبره مسلمات وبدهييات إلى أبعد ما تكون بدهييات أو مسلمات، ولكن مسألة الشك فيها والعودة إلى أصولها لرؤيتها على حقيقتها.

من هنا ربما يكون الحوار ليس للوصول إلى الاتفاق أو إلى اليقين، بل ربما من أجل الشك وبذر بذور الرؤية المتعمقة داخل الأفكار المحيطة بنا، وربما يجعلنا ذلك نقف عند نقطة معينة قبل الحوار، نرى فيها أو من خلالها ما الذي نتفق عليه كبشر قبل أن نتفق عليه كإناس لديهم عقائد وأفكار مختلفة، وما هو الإنساني الذي يمكن أن يربطنا كبشر، وذلك في ظل ما نراه اليوم من أحداث مفعجة في العالم تخرج عن سياقات الإنسانية وليس الأديان أو الاعتقادات. وأظن أن ذلك هو الأساس، فنحن نتحاور، ربما ليس لكي نتفق في النهاية ولكن لكي نتعايش وتصبح هناك مظلة نستطيع أن نستظل تحتها من أجل أن نعيش في هذا العالم ونتعايش ونحترم الاختلاف، وتكون لدينا رؤية في حق الاختلاف، فلا أحد يحتكر الحقيقة، كما أنه لا أحد يفرض شروط الحوار على الآخرين أو يفرض رأيه أو عقيدته أو أفكاره المسبقة أو ما يعتبره مسلمات أو بدهييات على الآخرين، علينا أن نتحاور من أجل أن نفهم ونتعايش فيما بيننا.

د. محمد المرزوقي سعيد - قسم التاريخ - كلية الآداب - جامعة الكويت

أود بداية أن أعبر عن رأيي ليس رأيي الشخصي، ولكن ما يمكن أن يكون نتيجة في موضوع البحث فيما يخص قضية الحوار، وذلك إذا ما انطلقنا من نقطة مهنية في البحث التاريخي، وأعني بـ «نقطة مهنية» أننا أمام مفهوم يجب أن نفحصه، فأولا يجب أن ننظر إلى التاريخ بشكل شمولي، فلا ننظر إلى محطة اليوم أو أمس، لأن التاريخ هو حصيلة ورصيد به كل التجربة التاريخية لشعب من الشعوب، لذا لا يمكن لنا أن نتناول مفهوم الحوار ونحن نفكر في الحاضر فقط، يجب علينا أن ننظر إلى الحوار في إطار تاريخ معين، وفي حالتنا هذه هو التاريخ العربي.

وثانيا، من شروط التفكير في هذا الموضوع الذي يقتضيه المنهج التاريخي أن نفكك المفهوم، فلا نتعامل مع أي مفهوم كأنه مفهوم مغلق، أو كأننا اليوم نعرفه ونحن على يقين بما يعنيه الحوار، فهذا المفهوم فيه مشكلة. وتفكيك المفهوم هو - كما ذكرت - قاعدة لا بد منها.

ويحدث أحيانا في مجال الفلسفة أن يكتب الفلاسفة تاريخ المفهوم ويقترحوا شيئا ما من طريقة تناول التاريخي للمفهوم، ولكن مع هذا تبقى دائما هناك فروق بين التعامل الفلسفي والتعامل التاريخي، وهي

فروق كبيرة، ومن ذلك مثلاً عندما يكتبون تاريخ المفهوم ينطلقون من مؤلفين أو مفكرين قدامى، وهؤلاء ليسوا بالضرورة ممثلين للمجتمعات إذا أردنا نحن أن نكتب تاريخ المجتمع، فالمجتمع أوسع بكثير من المفكرين والمؤلفين. وهذه بعض الشروط التي وددت أن أذكر بها. ولكن بقي أن أقول إن مفهوم الحوار تقابله في اللغات الأخرى كلمة «ديالوج»، والأصل اليوناني لهذه الكلمة مكون من جزأين: «من خلال - أو بواسطة الكلمة»، «ديو» تعني: بواسطة، و«لوج» هي الكلمة أو الخطاب. وفي اللغة اليونانية «ديا» قد تعني اثنين.

وهناك من عرف الحوار بأنه تفكير مشترك بين الناس. وكلمة «ديالوج» دخلت إلى اللغة الفرنسية والإيطالية والألمانية والإسبانية بالشكل نفسه مع فروق بسيطة في مستوى الكتابة، ويقابلها «المونولوج» وهو خطاب مفرد حيث يتحدث شخص بمفرده وتستعمل في المسرح. بقي أن نشير إلى فحص الكلمة - وهو ما سيكون لاحقاً - وذلك في التاريخ العربي والمصطلح العربي.

د. رضوان السيد - أستاذ الدراسات الإسلامية السابق بالجامعة اللبنانية

كنا ندرس قبل عشر سنوات مسألة الاجتماع الإنساني عند الفلاسفة المسلمين في العصور الوسطى، ولذلك جمعت نصوصاً أشهرها نص ابن سينا في «الإشارات والتنبيهات» الذي يقول فيه: لما لم يكن الإنسان يستقل وحده بأمر نفسه إلا بمعاونة آخر من بني جنسه وبمعاوضة ومعارضة - بمعنى التبادل - تحدثان بينهما، ولو اجتمعت كل هذه الاحتياجات على واحد لعجز عن أن يقوم بها. وهذا من كلام الفلاسفة الكلاسيكيين منذ أيام أفلاطون، بمعنى أن الإنسان لا يستطيع أن يقوم بكل ضرورياته، وهذه ضرورة المجتمعات البشرية، حيث يحدث تكامل وتبادل، فكل إنسان يحتاج إلى السكن والأكل واللباس، ولا يستطيع أن يقوم بها بالشكل اللائق وحده، ولذلك تنشأ المجتمعات البشرية الصغيرة والكبيرة، إذن فالمسألة هي عجز الإنسان عن أن يعيش بمفرده بسبب حاجاته الطبيعية التي تصبح حاجات اجتماعية بعد ذلك.

والمفسرون للقرآن كلهم يعرفون هذه الأطروحات، ولا نعرف متى دخلت على المجتمع الإسلامي في القرنين الأول والثاني الهجريين، أن الإنسان مدني بطبعه ولكن عندما جاءوا ليفسروا آيات الاختلاف التي ذكرها د. محمد الشريف تطرق بعضهم إلى مسألة لغوية أو نحوية، هي «لام العاقبة»، عندما تصنع شيئاً ثم تكون عاقبته خلاف ما كنت تقصده، من ذلك قوله عز وجل ﴿فالتقطه آل فرعون ليكون لهم عدواً وحزناً﴾^(*)، بمعنى أنهم تبنوه ولكنه كان لهم عدواً وحزناً، أي حدث معهم بخلاف المقصود. فالاختلاف في القرآن فسر الزمخشري، وحتى الآية التي ذكرها د. محمد الشريف «ولايزالون مختلفين»؛ فكان ينبغي ألا يختلفوا برغم أنهم متنوعو الألوان والألسنة، وكان ينبغي أن يصلوا إلى اتفاقات ولكن حدث خلاف المقصود، لأن كلا منهم يكمل الآخر، فلا يستطيع أحد أن يعيش بمفرده لا من ناحية المعيشة، ولا باعتبار أنه أصلاً حيوان ناطق.

* القرآن الكريم: سورة القصص، الآية 8.

فالاختلاف نقص لا يكتمل إلا بالحوار بمعنى التبادل على مستوى الحاجات المادية، وبمعنى من جهة أخرى التبادل على مستوى الحاجات الإنسانية، وهو الحوار والذي أسماه هابرماس فيما بعد «التواصل»؛ فالإنسان عبارة عن أمرين: احتياج إلى إكمال النقص في حاجاته الأساسية، وحوار للتواصل والاتصال من أجل إكمال النقص في حاجاته الإنسانية.

د. علي الزميع - وزير سابق - الكويت

أتمنى ولو في عجالة أن تكون هناك نظرة أخرى للموضوع من خلال منطلقات أو إسقاطات عملية على بعض الأطروحات الخاصة بمفهوم أو ثقافة الحوار.

وأحب أولاً أن أبدأ بالسيرة التاريخية لأي قضية، فعند بحث أي أمر أعمد إلى المسيرة التاريخية للمفهوم، وهي من هنا تمنحنا خلفية قد تكون جيدة، وإذا أردنا أن نبث مفهوم الحوار، من خلال تاريخنا وحضارتنا وصولاً إلى واقعنا، فقد تقودنا تلك المقدمة إلى وعي آخر قد يكون مختلفاً إذا تعاملنا معه من خلال النصوص فقط، فالمسيرة العملية التاريخية مهمة جداً، وبمنظرة عامة وسريعة نجد أن ثقافة ومفهوم الحوار في تاريخنا العربي والإسلامي مترابطة تراجعاً كبيراً بعد الخلافة الراشدة، ومن هنا فمفهوم تاريخنا هو تاريخ معاكس لمفهوم وثقافة الحوار. وحتى في الغرب فالحضارة الغربية لم تستوعب هذا المفهوم ولم يقنن لديها إلا خلال عصر النهضة وما بعده، وأنا هنا أتحدث عن الواقع العملي وليس النظري، فقد يأتي من يقول إن القرآن والأحاديث النبوية حافلة بمعطيات نظرية تؤيد ثقافة الحوار، ولكن واقعنا العربي والإسلامي مختلف في الحقيقة عن البعد التنظيري لهذا الأمر، وكنت أتمنى أن تشتمل محاور الندوة على محور عن مسيرة ثقافة الحوار في تاريخنا.

ثانياً: هناك أمر آخر ألتطرق إليه ويمس أيضاً الجانب العملي وهو مصادر ثقافة الحوار في حضارتنا، ودائماً نحن نقفز إلى المصادر الشرعية فقط، وأعتقد أن الدين جزء من التكوين الحضاري للأمة، ولا بد أن هناك مكونات أخرى تمثل مصادر أخرى لثقافة الحوار قد تتعارض وتتناقض مع الدين، وقد تحرف مسيرة الأمة ومسيرة الحضارة حتى عن مبادئ وقواعد شرعية أو دينية تحت اسم الدين أو اسم آخر، إذن فالبحث في مصادر ومراجع ثقافة الحوار أعتقد أنه مهم جداً.

ثالثاً: ما توصل إليه الغرب في النهاية من بناء حضاري كانت من أبرز ركائزه قضية الحوار وثقافته حيث التقنين الفكري والقانوني والسياسي للحوار، ولكن هل لدينا نحن ملامح معاصرة الآن لهذه القضية. وأنا أخشى أن تبدأ الندوة أو تنطلق بالمفهوم النظري أو التقنين النظري سواء لدينا أو لدى الحضارات الأخرى، ولكن مع إسقاطها واقعياً أين نحن فكرياً وحضارياً وسياسياً وقانونياً من تقنين هذا المفهوم.

والخروج للنظرة الواقعية قضية منتهية ومفروغ منها، فنحن لدينا ضعف كبير في هذه القضية، فمثلاً داعش وما سبقها من تيارات متطرفة دينياً، حتى في بعدنا القومي واليساري، فمفهوم العنف والمفهوم المعاكس للحوار موجود في ثقافتنا.

وهناك أمر آخر أختتم به وهو تساؤل عن الهدف من الحوار؟ ماذا نهدف من ورائه، أو ما أهداف الحوار العملية؟ فعندما أريد أن أطرح هذه المفاهيم النظرية سواء المستمدة من حضارتنا الدينية أو القومية... إلخ، فما هي أهداف الحوار؟ وحتى تقنع المجتمع يجب أن تحدد هذه الأهداف.

د. محمد كافود - وزير سابق - قطر

سبقني بعض الإخوة ممن سبقوني بالحديث بالتطرق إلى بعض النقاط والأمور التي كنت قد نويت التحدث فيها وخاصة ما ذكره د. علي الزميع.

فيما يتعلق بموضوع الحوار ففي ثقافتنا منذ القدم، كما هو موجود في المدونات القديمة والكتب المقدسة، فقضية الحوار مطروحة وموجودة، والقرآن الكريم حافل بالكثير حول هذا الموضوع، لكن نحن نتحدث الآن عن الحوار المعاصر، ليس على المستوى المحلي، ولكن على المستوى العالمي والدولي وفي تخصصات مختلفة ولكل تخصص شروطه وثقافته الخاصة بالنسبة إلى القضية المطروحة، ونحن ليست لدينا كوادرات أو كفاءات متخصصة في كل مجال من هذه المجالات، خاصة عندما نخرج للحوار خارج نطاق الوطن العربي.

وهناك كثير من القضايا والمشاكل التي يعجز بها وطننا العربي، خاصة في الوقت الراهن، ونريد أن ندخل في حوار حول الإرهاب وقضايا حقوق الإنسان والمرأة... إلخ من قضايا اجتماعية وسياسية واقتصادية. وعندما يتكون الفريق الذي سوف يحاور الآخر الأجنبي أو غيره من خارج الإطار العربي، نريد أن تكون هناك كوادرات متخصصة في هذا المجال؛ لكي تستطيع أن تحاور وتتحدث حول هذا الموضوع المطروح للنقاش، وهناك على مستوى الوزارات أو الوفود الرسمية نجد أن البعض يتحدث في الموضوع وقد لا تكون لديه الخلفية المطلوبة في هذا المجال، من هنا يجب أن تكون لدينا أكاديميات ومناهج دراسية لتعويد أبنائنا والأجيال القادمة على الحوار. وقد أعددت بعض النقاط أو الشروط التي يجب أن تتوافر بغض النظر عن تحديد الموضوع، لكن نحن لا نتحدث عن الموضوع بصفته حواراً عاماً والذي يدخل فيه الجدل أو المجادلة والسجال وغيرها من المفاهيم والمصطلحات المتردفة، التي تختلف عن الحوار الذي نقصده حالياً.

من هذه الشروط: تحديد الموضوع ونقاط الخلاف، والالتزام بالموضوعية وعدم زج قضايا فرعية في القضية الرئيسية حتى لا تضيق ويتشعب الموضوع، وكذلك الاعتراف بالآخر، وشيوع روح التسامح ومبدأ التعايش مع الآخر، وحرية الفكر وممارسة حق الاختلاف، والاعتراف بالخصوصية الثقافية والعقدية لدى الآخر، وأيضاً الصبر والجَلَد والروية، وهذه كلها تُعد من أسس الحوار.

د. عمر عبدالعزيز - اليمن - رئيس تحرير مجلة «الرافد»

أعتقد أن العديد من المقاربات كانت لها علاقة بالتحديد المفاهيمي، وليس معناها أنها حاولت القيام بتأصيل مفاهيمي لمفهوم الحوار وثقافة الحوار، وأنا أميل إلى أن تُسقط هذه المسألة مباشرة على واقع الحال في المجتمع العربي، باعتبار أننا مجتمع لا بد أن يكون لدينا وضوح رؤية فيما يتعلق بثقافة الحوار السائدة

في مجتمعنا، وما المصادر الأولى لهذه الثقافة؟ وهل هي ثقافة حوار رشيد أم أنها ثقافة حوار سلبية؟ وما السبب في هذه السلبية؟

في تقديري الشخصي للحوار ثلاثة مستويات مهمة، الأول يتعلق بالأنا الفردية الذاتية، وهو حوار الأنا أو الذات وهي أحد أشكال الجدل الخلاق الإنساني الذي يذكرنا بالفيلسوف سقراط، ذلك الذي انزاح بالفلسفة الإغريقية انزياحا راديكاليا جذريا، لأنه عرف معنى أن يتماهى مع الآخر في محاوراته، ومعنى أن يستقي من الآخر القيم الناصعة، وبهذا المعنى غالب السوفسطائيين ممن كانوا يعتقدون أنهم الفرقة الناجية قياسا بالفلسفة الإغريقية، وبمناسبة الفرقة الناجية فهي ليست مفهوما إسلاميا فقط، ولكنها في مفهومى وتقديري الشخصي قضية تشمل كثيرا من المكونات الفكرية والرؤية والسياسية، بما في ذلك اليسار والقوميون والليبراليون وغيرهم. بمعنى آخر، فهذه الثقافة لدينا تركزت بالدرجة الأولى لأن الإنسان الفرد في محاورته لذاته كان مُقيدا بالجبر المفاهيمي الناتج عن علوم التدوين، حتى أنني أزعّم أن الإسلام نبع صاف مثله مثل كل الأديان السماوية، ولكن التدوين التاريخي والممارسة التاريخية والتعددية الإسلامية التاريخية هي التي خلقت هذه المفاهيم التي تجعل الإنسان منسحبا انسحابا حرا من أن يكون في عالم من الأسئلة إلى عالم من الأجوبة. فنحن لدينا مشكلة، تتمثل في أن لدينا عالما من الأجوبة عن كل سؤال، وهذا العالم من الأجوبة هو ذلك العالم الذي يجعلنا على خصومة غير إيجابية مع الميتافيزيقيا أو الماوراء، ولكن الماوراء ضرورة مطلقة ليس بالمعنى الديني ولكن بالمعنى الإنساني المطلق، وذلك الحوار الفردي التابع من الأنا الحرة في تحليلاتها وتساؤلاتها الوجودية وفي إيمانها بالغيب المتسق مع التساؤل الوجودي أصلا هو الذي يستطيع أن يحاور الآخر، وبالتالي تنتقل إلى الثنائية من المونولوج إلى الديالوج كما وضع أحد الإخوة الحضور منذ قليل، وهاتان هما منصتا الانطلاق نحو التعددية، وكما كان يقول المتصوفة قديما: كيف يكون هنالك جمع في عين الفرد؟ وفي تاريخنا هناك اجتهادات مهمة، وفي تقديري أن الاجتهادات المتعلقة بالبرهان كانت عند المعتزلة، والاجتهادات المتعلقة بالميتافيزيقا أو التروحن أو التصوف الحميد كانت عند المتصوفة، وكان ابن رشد هو الذي مثّل ذروة فض الاشتباك العسير بين الدين والفكر، وهو صاحب كتاب «فصل المقال فيما بين الحكمة والشريعة من اتصال»، يومها كانت الحكمة قرينة الفلسفة والشريعة قرينة الدين، وهذه المقولة على وجه التحديد شكّلت منصة انطلاق للثقافة الأوروبية الأولى في إصلاحاتها الكنسية، ثم بعد ذلك ذهبت إلى العلمانية، ونحن لسنا بصدده الآن، ولكن ما أستطيع قوله باختصار شديد أننا مطالبون بالإجابة عن أسئلة مركزية منها: لماذا وصلنا في ثقافتنا الراهنة إلى حالة من الميتافيزيقا السلبية؟ ولا أقصد بالميتافيزيقا المعنى الفلسفي الأوروبي ولكن المعنى الذي يبحث عن الإيجاب في سؤال الغيب دائما، والغيوب لا حد لها ولا حدود كما نعلم جيدا. ولماذا نطالب بفض الاشتباك مع الآخر الإنساني إذا كنا لسنا قادرين على فض الاشتباك مع ذواتنا الفردية حتى؟ فعلى المستوى الفردي لدينا مشكلة. ولماذا في استقرائنا واستعادتنا للدين وعلومه نظل قابعين في مربع الاعتقاد أن الأجوبة الاجتهادية الكبرى في علوم التفسير وعلوم الكلام وعلوم التأويل بل الفلسفة في بعض الحالات

هي الأجوبة القاطعة المانعة؟ وهذا سؤال مهم جدا، والأسئلة هذه نفسها تموضعت في أوروبا التاريخية وفي العديد من بلدان العالم، ونحن مؤهلون في تقديري الشخصي للإجابة عن مثل هذه الأسئلة من خلال العمل والاجتهاد واستعادة هذا الموروث استعادة حكيمة، وفي رأبي وتقديري الشخصي فهذا الموروث بذاته يمكنه أن يقدم لنا أجوبة إيجابية ومستقبلية، ذلك أن أوروبا التاريخية - وهذه ليست مركزية عربية إسلامية - استفادت إلى حد كبير جدا من حالة الازدهار العلمي المعرفي الذوقي في الأندلس وغيرها من المناطق المتوسطية العربية الكبيرة وبنيت عليه وطورته، حتى أنهم يعدون جزءا من هذا النسيج شاءوا أو أبوا، ونحن أيضا تأوربنا في أفق ما، ونحن جزء من هذا النسيج شئنا أو أبينا، ولكننا قد نجد حكمة كبيرة جدا في آسيا الكبرى، وهذه المنطقة لا نلتفت إليها إلى حد كبير.

وخلاصة القول حتى لا أطيل فالحوار مفهوم لا يمكن أن يُعرّف تعريفا غمظيا، ولا يقف عند تخوم التنظير المفاهيمي فقط، ولكن علينا نحن أن نُجيب عن أسئلتنا الراهنة بدقة العبارة وبوضوح، ومثل هذه الندوة في تقديري الشخصي في غاية الأهمية لأنها تطرح مثل هذا السؤال الكبير: أين نحن؟ وإلى أين نحن ذاهبون؟

د. أحمد يوسف - قسم اللغة العربية - جامعة قطر

أولا أود أن أطرح على نفسي سؤالا مهما وهو: ماذا تعني كلمة «ثقافة»؟ وماذا تعني كلمة حوار؟ وعنوان موضوعنا الأكبر هو ثقافة الحوار، إذن نحن بين أمرين علينا أن ننظر في كل منهما، خصوصا علاقة الإضافة بين «الثقافة» و«الحوار»، وكلمة «الثقافة» مركبة وشديدة التعقيد، ولكن يمكن لنا أن نُحدد لها في حوارنا هذا عدة مكونات منها المكون العلمي، والمكون الفكري، والمكون الفني، والمكون الصوفي أو الوجداني، وهذه المكونات في كل واحد منها مجموعة من العناصر الأخرى الكثيرة التي يترتب عليها ما نسميه بالقيم، ومسألة بناء القيم في كل ثقافة هي التي ينشأ بسببها الاختلاف بين ثقافة وأخرى، كما أن ترتيب القيم في سلم ترتيب القيم داخل الثقافة المعنية ينشأ عنها اختلاف مثلا بين ثقافتنا وثقافة الآخرين، إن كنا نعني بالآخرين من يعيشون على الشاطئ الآخر من البحر المتوسط أو المحيط، وإذا نظرنا إلى أنفسنا - نحن الذين نعيش في المنطقة العربية ونحن أبناء الوطن الواحد - نجد أننا بالفعل لا نعيش وحدة ثقافية، ولكننا نعيش مشتركا ثقافيا، وهناك فرق كبير جدا بين المشترك الثقافي والوحدة الثقافية، وهذا المشترك الثقافي هو الذي يدعونا جميعا إلى إنشاء مثل هذا الحوار، لأن المشترك الثقافي لا يعني التوحد ولكن يعني الاختلاف، وإن كان هناك قدر من الاتفاق بيننا على هذا المشترك، وهذه مسألة في غاية الأهمية.

والأمر الثاني هو مسألة الحوار، فمع من نتحاور؟ في حقيقة الأمر نحن أولا أولى بأن نبدأ بالحوار مع أنفسنا، وثانيا فالحوار يبدأ حقيقة إن كان مفيدا وجيدا مما أسميه «فقه الواقع»، فإن لم أفهم ما يدور في واقعي، وإن لم أشخص طبيعة المشكلات الاجتماعية والثقافية والسياسية والأخلاقية والتاريخية التي نعيشها في واقعنا الآن ومنذ فترة ما أسميناها ببداية النهضة، أي ما يقرب من نحو 200 سنة، حينما انتقلنا من التعليم غير المدني إلى التعليم المدني، ومنذ أن بدأ الاتصال الحقيقي بما نسميه الحضارة الغربية، في هذه

الفترة ينبغي لنا أن نحدد متطلبات واقعنا، ونحن إلى الآن لم نحسم مواقفنا تجاه أمور كثيرة، فكيف ينشأ الحوار، ولا بد أولاً لكي ينشأ الحوار نشأة صحيحة أن نحدد مواقفنا من أمور كثيرة في حياتنا، ومنها مسألة المرأة، ومسألة المختلف معي في الدين وفي داخل الوطن العربي، فإلى الآن لم نحسم موقفنا منه، هل هو مؤمن؟ هل هو كافر؟ أم لا ديني؟ هل أنا الوحيد المؤمن أم أن غيري مؤمنون وإن اختلفوا معي في الدين؟ وأيضاً المختلف معي في الموقع السياسي لم أحدد موقفني منه، وكذلك كيف أصوغ قيم هذا المجتمع؟ وعلى أي مستوى في سلم ترتيب القيم أستطيع أن أصوغ هذه التوجهات والقيم؟

هناك أمر آخر مهم، فبعد تحديد موقفنا مما أسميه «فقه الواقع» كيف ننظر إلى ما نسميه الموروث العربي أو التراث العربي الإسلامي الذي أنتجته أمم كثيرة انضوت تحت إطار الفكر العربي الإسلامي؟ إذن فهو تراث ليس واحداً، ولم يصنعه فرد واحد أو أمة واحدة ولكنه تراث متعدد ومختلف ومتباين، وطُرحت فيه أسئلة كثيرة جداً يصعب علينا الآن أن نذكرها، ومن هنا فإن ناتج هذا التراث هو مجموعة أجوبة طُرحت في زمانها، فهل أنا الآن في حاجة إلى مثل هذه الأجوبة أم أنني في حاجة إلى أسئلة جديدة تستدعي إجابات جديدة؟

د. باقر النجار - قسم علم الاجتماع - جامعة البحرين

ما سأطرحه هو مجموعة من النقاط وتعليق على بعض ما طُرح إلى جانب بعض القضايا المتعلقة بمفهوم الحوار أو ثقافة الحوار، ولكن يقفز إلى ذهني تساؤل عما إذا كان التاريخ العربي يحمل شيئاً له علاقة مباشرة بثقافة الحوار أم أن ما تم هو أقرب إلى لقاءات لحل خلافات في جُلها تأخذ أبعاداً سياسية أو دينية، وهل هذه الحالة هي مقاربة للحالة المعاصرة في مجتمعاتنا؟ فالغربيون في بعض أدبياتهم يتحدثون عن الحوار أو ثقافة الحوار على أنها جزء من نتاجات القرن العشرين، وبعضهم يحددها بأنها جزء من نتاجات الحرب الباردة، ويؤرخها تحديداً بأنها تطورت بشكل كبير في آلياتها والتعاطي معها خلال الستين أو السبعين عاماً الماضية. وأشير هنا إلى أمر آخر وهو أن المفاهيم الحديثة تتحدث عن الحوار على أساس أنه عملية، بمعنى أن له صيرورة، وبعضهم يتحدث على أنه يدخل في عمل مؤسسي، بمعنى أن الحوار لا بد أن تقوده مؤسسات. والحوار في إطاره المؤسسي والعملي هو عملية مستمرة، وبالتالي هل الواقع العربي فيما نشهده الآن وما شهدناه في الماضي دخل في هذه العملية الحوارية المستمرة؟ وهناك مسألة أخرى وهي أن ما تنطرق إليه الأدبيات الغربية يُشير إلى أن الحوار تدخله الجماعات أو المنظمات أو الأفراد الذين يحملون خلفيات ثقافية مختلفة، والدخول في هذا الحوار له هدف أساسي هو تطوير فهم طبيعة الاختلافات والرؤى والممارسات بين الجماعات المختلفة، والحوار لا يقف عند هذه الناحية بل يذهب إلى أبعد من ذلك من حيث تطوير آليات معينة من خلالها يجري تجاوز ليس الخلاف كخلاف، حيث إن بعضه قد يكون قائماً ومستمر، ولكن القدرة على أن يدخل هؤلاء في نوع من الخيارات الخلاقة التي تحقق قدراً من المساواة وتعزز مشاركة الأفراد، ولكن تاريخياً هل حدث ذلك في المجتمع العربي تجاه المختلف الديني أو العقائدي حتى الإنثي في المنطقة العربية؟

د. منصور بوخمسين - قسم التاريخ - جامعة الكويت

بعد هذا الطرح والكلام المفيد والمثمر الذي سمعناه، أريد أن أتطرق إلى مسألة تعريف الحوار، وهو مكمل لما طرحه د. علي الزميع، وننظر في التعريفات الموجودة للحوار سواء الأكاديمية أو العلمية أو الفلسفية، وبالنسبة إلي فأفضل تعريف - وقد جمعته من مجموعة تعريفات - هو أن الحوار هو القدرة على التفاعل - الذي يشمل النقد والتبادل والتطوير - المعرفي والعاطفي والسلوكي مع الآخرين، وهو ما يميز الإنسان عن غيره، مما يسهل تبادل الخبرات والمفاهيم ونقلها بين الأجيال، وعبر الحدود السياسية والجغرافية.

والحوار جزء أساسي ومهم من كيان الإنسان، ليس فقط بالنسبة إلى الخبرات سواء العملية أو العلمية، ولكنه مهم من ناحية العاطفة والسلوك وكيفية التعامل مع الآخرين، وفي الواقع عندما أتساءل - بالنسبة إلي شخصياً - ما هدف الحوار غالباً، أي حوار، سواء على مستوى الأسرة أو المجتمعات أو الدول أو الحضارات؟ فهو تساؤل دائماً لا يتجاوز كونه محاولة للإجابة عما يُسمى بالأسئلة الخمسة، والإنسان في كل حضارة وفي كل مجتمع عبر التاريخ أو التنوع الجغرافي والحضاري في كل مكان دائماً ما يسأل واحداً من أسئلة خمسة أو تفرعاتها أو علاقة سؤال منها بالآخر، والأسئلة الخمسة تتعلق بما يلي: الله، الملك، الإنسان، الطبيعة، التاريخ. وكل أسئلة الإنسان تدور حول أحد هذه الأمور وتفرعاتها، فمثلاً السؤال عن الله يشمل ما وراء الطبيعة والغيبيات، والسؤال عن الملك يشمل الحكم والحكومة وواجبات الدولة وواجبات المواطن وشرعية الدولة وعلاقة الجماعات السياسية بها وعلاقة الطبقات داخلها وما إلى ذلك من آلاف الأسئلة، أما السؤال عن الإنسان فيشمل: من أين جاء؟ وما علاقته بالله والملك؟ وما هي الأسرة؟ وما هو المجتمع وواجبات المجتمع؟ والعلاقة بين الرجل والمرأة وغيرها الكثير من الأسئلة حول ذلك، أما الطبيعة فيشمل السؤال عنها: كيف يظهر النبات؟ والكون والأرض والمجموعة الشمسية، وكيف خُلِقَ الكون؟ بينما يشمل السؤال عن التاريخ الاستفسار الموجود دائماً في صلب الإنسان حول الماضي ومن أين جاءت الأشياء.

وفي كل محاولتنا للإجابة عن هذه الأسئلة لا نخرج عن طريقتين، وهو أمر اشتغل عليه الفلاسفة منذ قدماء اليونانيين، وفي العربية نسميها: الاستقراء والاستنباط، وذلك حتى نجيب عن هذه الأسئلة ونحاور غيرنا ونتبادل الخبرات وننقلها، والخلاف في النهاية هو كيف تجيب عن أحد هذه الأسئلة، والحوار هو طريقة لإيجاد إجابة عن أحد هذه الأسئلة، والفرق بين الأمرين (الاستقراء والاستنباط) هو أن الاستنباط يبدأ بأن تُقدَّم إليك مجموعة من المعلومات أو المعطيات بحيث لا تخرج الإجابة عن هذه المعطيات التي قد تكون كتابات مقدسة أو كتباً سماوية أو خرافات وأساطير. وعندما نتحدث عن الخرافات والأساطير مثل الفرعونية أو العراقية القديمة، فنحن نسميها خرافات، أما من عاشوها واستخدموها فكانت بالنسبة إليهم أمورا مقدسة، تماماً مثلما نحترم نحن كتاباتنا المقدسة.

كما كانت هذه الخرافات والأساطير - بالنسبة إليهم - تجيب عن هذه الأسئلة كلها، وكانوا يتحاورون على أساسها ويستنبطون إجاباتهم من هذه الكتابات. والآن توجد كتابات صارت أيضاً مقدسة على الرغم من أنه ليست لها علاقة، حتى مثلاً عند داروين وغيره. وكل شعب وكل حضارة دخلت في الاستنباط.

أما الطريقة الثانية وهي الاستقراء حيث البدء تقريبا من لا شيء ومحاولة تجميع أكبر قدر من المعلومات للخروج بنتيجة أو إجابة عن الأسئلة. وقد تحدث د. علي الزميع عن النهضة والتراث عندما تطرق إلى أن ثقافة ومفهوم الحوار في تاريخنا العربي والإسلامي تراجعت بعد الخلافة الراشدة. ولكن على العكس فنحن ظللنا نتحاور وننتج حتى القرن الخامس الهجري.

وما يميز الحضارة الغربية أنهم مشوا في الخط نفسه ولكن قالوا إننا لا يمكن أن نثق إلا بالعقل ولا نستخدم لغة إلا الرياضيات، وهم الذين فتحوا المجال لحوار مثمر في محاولة قد تكون ناجحة أو تؤيدها أو لا تؤيدها، ولكنها محاولة للإجابة عن الأسئلة الخمسة بطريقة مختلفة عن الطريقة التي كانت سائدة لديهم، لأنهم بدأوا البداية نفسها، فكانت لديهم أيضا نصوص وكتابات مقدسة ومجموعة من المعطيات التي ما كانوا يخرجون عنها، وقد بدأت قبل ديكرت بنحو 200 سنة وخرجت بشيء مؤداه أن نترك النصوص المقدسة والمعطيات كلها ونبدأ من الصفر بحوار حقيقي يحاول الإجابة عن كل هذه الأسئلة.

د. حامد الحمود - كاتب - الكويت

بداية، عندما دُعيت واطلعت على محاور هذه الندوة وجدت أن فيها إلى حد كبير نوعا من التجريد، لأن الإنسان حينما يفكر في الحوار فهو يفكر في الموضوع، والموضوعات عادة لدينا محددة، إما سياسية وإما اقتصادية وإما تتعلق بالدين، لكن التجريد يدعو إلى تفكير فلسفي من الصعب المشاركة فيه، وهناك كثير من الفلاسفة والعلماء قدموا فيه الكثير، ولكن مع ذلك حاولت أن أبحث عن قاعدة أو أطلع على بعض ما يمكن أن يدعم وجهة نظري في بعض الموضوعات، ودائما كانت لدي رؤية وهي أن الموضوع يمكن أن يتحول إلى مستوى الحوار وعلاقته بالوعي بشكل عام، لذلك لجأت إلى بعض المواقع حتى أطلع على بعض المراجع في هذا الموضوع، وهنا أقدم مثالا لما وجدته: ففي موقع لمكتبة إلكترونية اسمه «كوستيا دوت كوم» يوجد تحت عنوان «ديالوج أند كالتشر» أكثر من 27 بحثا من بينها نحو 7 آلاف كتاب. إذن الموضوع غني وقد طُرح ونوقش على مدى عشرات أو مئات السنين. ولكن هذا لا يعني أن موضوع الحوار يخضع لموضوع «ديالوج أند كالتشر». وفي رأيي أن الحوار ومستواه هما انعكاس للثقافة بشكل عام في وقت ما في بلد ما... إلخ. لذلك فكل ما يُقدم وكل ما يُكتب وما يجري فيه البحث هو عبارة عن حوار، فعندما ينشر أحد الباحثين مثلاً بحثاً علمياً في الكيمياء فإن لديه وجهة نظر ويحاول أن يثبتها في مقابل وجهات نظر أخرى بطريقة علمية قد تختلف عما يكتبه الجغرافي أو الأديب. وهذه الأمور مهمة جداً؛ لأن موضوع الحوار لا يخص السياسة والدين والمرأة فقط ولكنه طريقة عمل المجتمعات بشكل عام في فترة معينة، وهذا يتعلق بالإنتاج الفكري للمجتمع، وبالمقارنة فقد صارت المعلومات لدينا في العالم العربي متوافرة بشكل سهل، ولكن ما هو موجود في المحتوى الإلكتروني العربي بشكل أقل من 1 في المائة مما هو موجود في المحتوى الإلكتروني بشكل عام، وهذه النسبة (1 في المائة) تعكس وضع العرب أو ما يُكتب بالعربية، كما تعكس حالة الوعي في هذه اللحظة وهي تلتقي أو تنتقل إلى الحوار.

وبالعودة إلى موضوع الحوار الأساسي فلا بد أن يتطرق إلى موضوع السياسة والدين وغيرهما. وينقلنا ذلك إلى محددات الحوار، ليس لدينا فقط ولكن في العالم ككل. ومحددات الحوار ثلاثة: السياسي أو القانوني، وهنا أنا لا أنتقده فليس بالضرورة أن القانون سيئ، فلا بد أن يكون هناك قانون، ولكن هناك تاريخ لتطور القوانين، وقد يكون تطور القوانين لدينا بدائياً، وفي المقابل تطور في المجتمع الغربي ولكنه استغرق وقتاً حتى وصل إلى هذه المرحلة، لكن لا بد أن يكون هناك محدد.

والمحدد الثاني هو الديني: وهو مهم جداً، وإلى حد كبير يتحكم فيما ينشر وفي سلوك كثير من الناس، وهذا كذلك موجود من حيث تاريخ تطوره سواء في الشرق أو الغرب أو لدينا. والمحدد الثالث والأخير هو محدد القيم الاجتماعية: فقد تكون هناك حرية، وقد تسمح الدولة وقد يسمح الدين كذلك، بيد أن هناك محدد الحوار والقيم الاجتماعية. وهذه المحددات الثلاثة تتفاعل معاً وتكون نوعاً من العقل الجمعي الذي يتحكم في طريقة الحوار وتوجهه.

د. عايد المناع - قسم الإدارة - كلية الدراسات التجارية

قد يكون من المحزن أننا في القرن الـ 21 نناقش قضية «ثقافة الحوار»، حيث إنها من المفترض أن تكون من المسلمات المفروغ منها، لكننا نعيش حالة من الركود والتخلف. والحوار قديم قدم الإنسان من آدم إلى أبنائه والأنبياء وما حدث على سبيل المثال بين موسى وفرعون. وإذا رجعنا إلى التاريخ فالحوارات كثيرة، وليست بالضرورة في الإسلام، لكن القصص الموجودة في الدين الإسلامي يطرح هذه التساؤلات على قدم قضية الحوار، وهنا قد نختلف: فهل كان حواراً بين طرفين أم من طرف واحد؟ لأنه يمكن أن يكون إملاء وليس حواراً.

والحوار بمعناه «الديالوج» وتبادل الأفكار والآراء والحجج والبراهين هو في الحقيقة بين طرفين، بين متلقي ومرسل، ويحرص كل طرف على أن يسمع الآخر ويقبل منه ما يمكن قبوله، وهذا على العكس من أمور أخرى كالمفاوضات التي يحرص كل طرف خلالها على أن ينتزع من الآخر أكبر قدر من المكاسب، على عكس الحوار لإقناع الآخر بأمر من الأمور. وكل ما طرح قبلي جيد، وتعريفات الحوار كثيرة، ولكن ما أراه هو أنه تبادل للأفكار بين جماعات ومجتمعات بطريقة سلمية. فهناك حوار بنادق، وهناك حوار ثقافي، والحوار ليس وليد هذا العصر ولكنه قديم، فالعمل المسرحي في اليونان مثلاً - وهذا قبل الإسلام - كان في الحقيقة حواراً.

والإسلام أكد على الحوار في أكثر من موقع، يقول الله عز وجل «فبما رحمة من الله لنت لهم ولو كنت فظاً غليظ القلب لانفضوا من حولك»، وفي آية أخرى ﴿قَدْ سَمِعَ اللَّهُ قَوْلَ الَّتِي تُجَادِلُكَ فِي زَوْجِهَا وَتَشْتَكِي إِلَى اللَّهِ﴾^(*)، وغيرهما من الآيات ما يشير إلى وجود دعوة لتعزيز الحوار، لكن هل تعزز الحوار؟ هذا موضوع آخر، وقد مررنا بعد ذلك بمرحلة لا بأس بها ثم انقلبتنا إلى اتجاهات أخرى.

* القرآن الكريم: سورة المجادلة، الآية 1.

والحوار ثقافة وليس هناك شك في ذلك، والثقافة التي توجد اليوم في الغرب لم تكن هي الموجودة قبل ثلاثمائة أو أربعمائة سنة، حيث كان يوجد قتال وحروب وصراع ودماء واستعمار، واليوم يوجد حوار، وكل الخلافات لا حل لها إلا بالحوار، ومن يخرج على ذلك يذهب إلى اتجاه غير مقبول في المجتمعات التي يعيش فيها.

إذن نحن أمام تطور في هذه الجوانب. وهناك تساؤل يطرح نفسه: هل الحوار ضرورة أم ترف فكري؟ وهذا يطرح تساؤلات كثيرة. واليوم في العالم الآخر أو ما نسميه بمقياس الحضارة الحالية «المتقدم» فالحوار ضرورة حياتية ولا خيار غيره، وبالتالي تقديم الأدلة والإقناع وتحكيم العقل والقانون والأسس المدنية. أما في المجتمع الآخر فنحن نرى بأعيننا - ونحن شهود على ذلك - حالة مرعبة، فعلى الأقل منذ القرن العشرين وحتى اليوم نعيش حالة صراع مسلح. والحوار له ثقافة والثقافة السائدة لدينا قد لا تكون إيجابية، فالثقافة هي القوة الدافعة والسلطة الموجهة للسلوك المجتمعي، كما أنها تمثل المعتقدات.

وهناك تعريف للثقافة أظنه الأفضل وقد جاء على لسان إدوارد تايلور في العام 1924 حيث يقول: «هو الكل المركب الذي يشمل المعرفة والعقائد والفن والأخلاق والقانون والعرف والقدرات والعادات الأخرى التي يكتسبها الإنسان باعتباره عضواً في المجتمع».

وللأسف الشديد فالثقافة الإسلامية، أو لنقل الإسلاميون لم يعرفوا الثقافة، وقد عرفت منظمة اليونسكو، وهذا ليس من عندي، فمنهج الثقافة الإسلامية الذي يدرس لأولادنا يقول إنهم لم يعرفوا الثقافة الإسلامية، حيث تركوها على ما هي عليه من نصوص أي الاستعانة بالنصوص، إذن نحن أمام إشكالية: هل لدينا ثقافة إسلامية للحوار؟ نحن لدينا نصوص لكن هل لدينا ثقافة إسلامية للحوار؟ وحوار الثقافات هو على العكس تماماً من حوار القوة والتسلط.

والسؤال الذي يطرح نفسه دائماً: ما هي بيئة الحوار؟ وبيئة الحوار التي تسمح بالحوار لدينا قد تكون مختلفة عن الآخر، وقد أشار د. حامد إلى بعض المحددات ومنها الدين وهو عامل رئيسي، ومنها الردع الاجتماعي وهو أخطر من الدين في هذه الجوانب، ومنها القوة السياسية والقانونية للسلطة، أي سلطة في العالم، وهي تحد من الحوار، وبالتالي تشجع عملية المواءمة ومحاولة التأقلم أو ما يسمى «الوسطية» لأنه ليس لدينا حل آخر، والحوار يحتاج إلى بيئة ديمقراطية، وأنا هنا أتساءل بصراحة: هل لدينا بيئة ديمقراطية في كل البقع العربية من دون استثناء؟ ربما هناك بعض الحالات، لكن هل لدينا ديمقراطية بمعنى مثلاً أننا نختلف، ولكن من حقل أن تقول ما تشاء وتكتب ما تشاء وتعبّر عما تشاء، ليس إلى درجة الانفلات النهائي ولكن ضمن معايير ذات سقف كبير لاحترام الآخر وقبوله وعدم رده؟ نحن اليوم لدينا ثقافة الاستبداد، وثقافة المواءمة، وثقافة التطرف، وثقافة الديمقراطية، وفي العالم العربي - للأسف الشديد - نطالب بالديموقراطية ولكننا نأتي بالتطرف.

د. حيدر إبراهيم - أكاديمي - السودان

من الملاحظ أن مساحة الحوار تتناقص كل يوم في العالمين العربي والإسلامي، وهذا الموضوع مهم على الرغم من أنني أعتبره مسألة ثانوية. وسأركز في طرحي على التعقيبات. وأبدأ بالأخ الدكتور عايد المناع، وأشير إلى ما يمكن تسميته بالفوات التاريخي، حيث إننا في الزمن الفلكي في القرن الحادي والعشرين، ولكن في الزمن الحضاري في القرن السادس عشر، لأن هذه القضايا التي نحن بصدد مناقشتها الآن نوقشت في أوروبا في القرنين السادس عشر والسابع عشر، وكل كلام جان جاك روسو وفولتير نوقش قبل ذلك، لذلك هناك فوات تاريخي عندما نتحاور مع الغرب، وهذه نقطة تحتاج إلى قدر كبير من ردم هذه الفجوة، ولكن من الصعب علينا أن نردم أربعة أو خمسة قرون من الناحية المادية والتنموية وغيرهما، بيد أنه يمكن لنا ردم هذه الفجوة من ناحية ثقافية وفكرية لتجديد وبحث وتطوير الفكر العربي الإسلامي، وهذا أمر مهم جداً إذا أردنا أن ندخل في حوار حقيقي، فلا نعتمد العقلية القديمة التي نتحدث بها عن الحوار، وهو ما يحدث الآن، وأعطي مثالا بسيطا: عندما نتحاور مع الغرب، فنحن نقول إن ما يحدث من الإرهابيين ليس هو الإسلام الصحيح، وهذا الكلام يُقال لمسلم، ولكن كيف يعرف الغرب الإسلام الصحيح من غير الصحيح، وقد يسأل حينها: مادام هناك إسلام صحيح فلماذا لا تظهرونه وتقدمونه؟ ولذلك هذا منطق يبين أننا لا نعرف شروط الحوار وكيف نتعامل مع الطرف الآخر.

وهذا الأمر يقود إلى أمر آخر مهم جداً وهو أن الحوار بين المسلمين لم يعد بينهم وبين الآخر، وهناك صراع حول الإسلام نفسه، فإذا اتفقنا وكانت لنا رؤية واحدة يمكن لنا أن نتحدث ونتحاور مع الطرف الآخر، عندما يتوقف هذا الصراع حول الإسلام. أيضا هناك حديث غير علمي وغير دقيق انتشر كالنار في الهشيم وهو ما يتعلق بما يسمى «الإسلاموفوبيا»، والفوبيا أصلا هي نوع من الرهاب الموهوم وغير الحقيقي، فهل الأوروبيون لديهم رهاب موهوم حول الإسلام، أم أنهم في الفترة الأخيرة أصبحوا متضررين حقيقة من الإسلام؟ ولو عكست هذه المسألة سيكون الأمر صحيحا، فلو قلنا «الغربوفوبيا» يكون صحيحا، ولكن ما هي «الإسلاموفوبيا» لأن ما يحدث الآن هو خوف من الغرب، فنحن نتوقع مؤامرات وأن الإسلام مستهدف... وغير ذلك. وهؤلاء الذين يقومون بالعمليات الإرهابية حلهم الوحيد هو القضاء على هذه الحضارة التي لم يتمكنوا من اللحاق بها.

ونحن المسلمين في حوارنا مع أنفسنا نتعامل مع نصوص، فنقول: قال القرآن وقال الحديث كذا وكذا، ولكن الأمر ليس ماذا قالت النصوص ولكن ماذا فعل المسلمون. فالإسلام يتحدث عن التسامح، ولكن هل المسلمون متسامحون؟ فالنقاش منهجيا لا يجب أن نقول ماذا قالت النصوص ولكن نقول ماذا صنع المسلمون؟!

د. بدر الديحاني - جامعة الكويت

أعتقد أننا يجب أن نبدأ بمفهوم الحوار، والحوار دائماً يكون مع المختلف، فأنت لا تتحاور شخصاً يتفق معك. ليس بالضرورة كما طرح للوصول إلى اتفاق، فيمكن للطرفين أن يسيرا مختلفين ولكن يجب أن تكون هناك أسس للحوار لأنه يمكن أن يسير الطرفان مختلفين ولكن من دون أن يحمل أحد الطرفين مثلاً السلاح على الآخر، كما نرى حالياً في بعض القنوات.

وأسس الحوار تقوم على حقوق الإنسان، التي من بينها حق الاختلاف، فأنت كإنسان من حقه أن تختلف معي. وكذلك حرية الرأي والتعبير، ومعها يجب ألا يركز الحوار على المقدسات بالنسبة إلى أحد الطرفين، فإذا كان هناك شيء مقدس فأنا لا أستطيع أن أتحدّث معك لوجود مانع فولاذي أو حديدي، وإذا حددت لي مسلمة بالنسبة إليك فعلى ماذا أحاورك؟ يجب أن تعطيني سقفاً من حرية الرأي والتعبير كإنسان.

ومن الأسس كذلك الإيمان بحق الإنسان في العيش، والعيش من المؤكد أنه مع الآخر، فلا يستطيع إنسان العيش في جزيرة منعزلة عن العالم، ومن الحق في العيش المشترك الحق في الحوار، وفي هذا الجانب لا بد أن يكون هناك تسامح لأنه من دون تسامح لا يمكن أن يكون هناك عيش مشترك بين الطرفين.

وهذه الحقوق أساسية ليكون هناك حوار، وهو ما نفتقده حالياً في مجتمعاتنا. وهذا لا يحدث إلا في الدول ذات الأنظمة المدنية، بمعنى أننا بشر نتعيش معاً، وعندما نقول «إنسان» فنحن نحو أي فروق: الأصل والطائفة والأفكار والتاريخ، ومن هنا فالمجتمعات المدنية هي ما يجب أن نؤسس له وندعو إليه. وهناك أيضاً معوقات للحوار كثيرة، ومنها السلطة الأبوية وهي ليست فقط الأب، فهناك السلطة السياسية، والمدير في العمل والناظر في المدرسة، والمعلم، وشيخ الدين، فلا أستطيع محادثة رجل الدين أو الفقيه لأنه يملك الإجابة كاملة وهذا مفهوم خاطئ. فليس بالضرورة أن تحترم رأيي ولكن تحترم حقّي في إبداء رأيي، والسلطة تقمع هذا الأمر، ونحن نلاحظ هذا منذ أن كنا صغاراً، فالولد المؤدّب يمدحونه في البيت لأنه دائماً هادئ صامت، وعندما يتحدث أبوه يسكت. كما أن المدرس لا يمنح الطالب حق الحوار في الفصل.

كذلك هناك النفاق الاجتماعي والقيم الاجتماعية، وهناك مقولة دائماً ما كنا نراها معلقة في المدارس وهي «إذا كان الكلام من فضة فالسكوت من ذهب». والدين قد يستخدم معوقاً لعملية الحوار، فالسلطة الدينية كانت هي المسيطرة في أوروبا وهناك كثير من العلماء أعدموا ومنهم من قال إن الشمس هي محور الكون، ولكن عندما حُيدت الكنيسة وظهرت الدولة المدنية أصبحت هناك حرية الحوار. والحقيقة الكاملة موجودة ولكن أنا لا أملكها. وأيضاً حق السؤال في أن أسأل، وحق الشك، ومن دون الشك لن نصل إلى الحقيقة.

المحور الثاني: إشكالية الحوار ومعوقاته في مجتمعاتنا

د. عبدالمالك التميمي - مدير الندوة

نستأنف حوارنا... في مجتمعاتنا العربية، لا نريد أن نقول المتخلفة، نهذب المصطلح قليلا، في مجتمعاتنا العربية النامية، إذا كان واقعها الآن يقوم على رفض الآخر، وعلى الإقصاء والعنف، فهذا يعني عدم وجود ثقافة للحوار. وهذا يعني أننا في مرحلة ما قبل الحوار، فلا يمكن أن يكون هناك حوار في مجتمع تسود فيه الإثنية والصراع بين القوى على أساس عرقي وطائفي ومناطقى وطبقي، وغير ذلك من أنواع الصراعات... الحوار مرحلة لم ندخلها بعد؛ لأننا نفتقد ثقافة الحوار، فنحن في مرحلة ما قبل الحوار، وهذه المرحلة لها معاييرها وظروفها، تمهيدا لغرس ثقافة الحوار، وهذه عملية ليست سهلة، لذلك هناك عدة مراحل في القضية الرئيسية التي نحن بصددتها؛ يمكن إيجازها في التالي:

- مرحلة ما قبل الحوار.

- مرحلة ثقافة الحوار.

- مرحلة الحوار.

فكيف تنهياً ثقافة الحوار والواقع الذي نعيشه يرفض أي نوع من الحوار؟!

تداخلت الموضوعات في الجزء الأول من الندوة، ولم يقتصر الحديث على المفهوم، بل عالجننا، بشكل أو بآخر، مباشر أو غير مباشر، قضايا ومحاوَر أخرى.

الجزء المخصص الآن هو «معوقات الحوار» .. ما الإشكالية وما معوقات الحوار؟ نركز عليها لنترك المحورين الآخرين للمساء.

د. محمد الشريف

إشكالية الحوار، إشكالية مهمة، فحتى عند المثقفين لا تجد لديهم الرغبة في التعرف على الطرف الآخر، أو الدافع للاطلاع على أفكاره، أو سبر أغواره ومعرفة كيف يفكر هذا الآخر؟ لذلك نجد أننا عندما نتحدث مع الآخرين، نتحدث من منطلق ما كُؤنت أنا عنه من ثقافة ومن رؤية، ولم أطلع على ما عنده... لقد أثر كثير من الكلام عن الحوار في التراث الإسلامي، يجب أن نقسم هذا الموضوع إلى قسمين: إلى تأصيل وإلى تطبيق. - أولا التأصيل: يجب أن نرجع إلى النصوص، لأنها هي التي توصل إلى الحوار وغير ذلك، وهذا الكلام ليس فقط عندنا، بل عند الحضارات الأخرى، دائما، حتى في الدين المسيحي وغيره، يرجعون إلى النصوص المقدسة. وعند الفلاسفة يرجعون إلى نصوص كبار الفلاسفة... وعندما نأتي إلى التطبيق، هل انتهى الحوار في الواقع في تاريخ معين؟ أنا كمتابع ومتخصص إذا راجعنا فقط التراث الكلامي، أو ما يسمى

علم الكلام أو الفلسفة الإسلامية، نجد أن الحوار لم يقف في عصر معين، لا في دولة الخلافة الراشدة، ولا حتى في القرنين الرابع والخامس الهجريين، بل إنه استمر بعد هذين القرنين، ولكنه كان يستمر «خفة» و«حدة»، قمة الحوار كانت في عهد الدولة العباسية، عندما تُرجم تراث السابقين، كذلك عندما كان بلاط أمير المؤمنين لا يخلو من ممثلي الديانات والمذاهب المختلفة، كذلك الأمر في الدولة الأندلسية التي كانت تمثل الحضارة الإسلامية في الغرب، إذ امتزجت الحضارة الإسلامية مع الغرب، كان هناك حوار دائم ومستمر مع غير المسلمين، وكان حوارا راقيا، بل كان هناك تبادل للثقافة بين المسلمين وغيرهم، ونحن نمثل جزءا من بناء وتكوين الحضارة الإنسانية، ولذلك لا توجد عندنا مشكلة في أن نستفيد... أنا دائما أقول لطلبتي إن مشكلتنا أننا كلما أخذنا شيئا من الآخر نريد أن نصبغه ونسميه إسلاميا، وهذا غير صحيح، يعني في إحدى المرات، كطرفة، كنا في ندوة وتكلم أحد الحضور، وقال المحاسبة الإسلامية كذا... والمحاسبة الإسلامية كذا، وأفاض في الحديث عن المحاسبة، والتي حرص على وسماها بـ «الإسلامية» فقلت له: اسمح لي بتعليق، فقال تفضل! قلت له: اعتبرني من العوام في المحاسبة، ولكن هل يمكن أن توضح لي ما المحاسبة الإسلامية؟ أريد أن أعرف ما هي المحاسبة الإسلامية، فظل يتكلم: فقلت له: هل أنت تحسب من اليمين إلى الشمال أم من الشمال لليمين لكي تصير إسلامية؟ فقال: إننا نحسب الزكاة ونحسب كذا، فقلت له: هي محاسبة، سمها محاسبة فقط، ولكن حساب الزكاة والربا لا يجعل المحاسبة تُصبغ بصبغة معينة، هي الصبغة الإسلامية!

هناك يوجد أناس لديهم أزمة، أما العلماء الذين فقهوا هذا الدين فليست لديهم هذه الأزمة، لدينا الإمام أحمد بن حنبل، الذي يمكن أن يكون أكثر الناس سلفية، عندما أعطاه أحد الأشخاص كتابا أسماه «علم الخلاف»، فقال له سمه «علم الاتفاق»، لو لم يختلفوا لما وصلنا إلى هذه السماحة، لذلك أرجو من أي شخص يريد أن يتكلم فلا بد أن يعرف الطرف الآخر، وما يحتويه الطرف الآخر، وكل أمة لديها مقدسات، حتى الديمقراطية مفهوم مقدس، اليوم هل نرضى أن تمس الديمقراطية؟ لا. لأنها صارت مفهوما مقدسا، لذا يجب أن أحترم مقدسات الطرف الآخر حتى لو لم أكن أؤمن بهذه المقدسات.

د. محمد المرزوقي سعيد

أود فقط أن أتمم ما كنت بدأته، محتفظا في الأفق بموضوع الأزمة في الحوار، الدكتور عبدالمالك التميمي في المقدمة ذكر هذا، وكثير من الزملاء عرجوا على أزمة الحوار، وهذه الأزمة عميقة ويعترف بها الجميع. أوصل التفكير في اتجاه توصيف الواقع العربي انطلاقا من تحليل المفهوم، وأنا أذكر فقط للربط أن المفهوم الجذري اليوناني للكلمة ديالوجوس يعني المصطلح اليوناني الذي انتقل إلى كل اللغات المعروفة، الألمانية، والإنجليزية والفرنسية والإسبانية والإيطالية.

يعني من خلال الكلمة، وقد يعني أيضا كلاما ثانيا، وقلت إن هناك من عرّف الحوار على أنه تفكير مشترك بين شخصين، وهذا هو المفهوم الذي يتبادر إلى أذهاننا عندما نذكر الحوار اليوم... الحوار هو التداول

في المشاكل بين طرفين أو عدة أطراف، لكل طرف رأي مختلف عن الآخر، وهما بصدد أن يصلا إلى حل في الغالب، يكون في شكل تنازلات متبادلة، لا تكون بالضرورة فيها غلبة لطرف على حساب الطرف الآخر، بهذا المعنى يسمى «الحوار الإسلامي - المسيحي»، ولا يعني هذا أن المسلمين سيتخلون أو أن المسيحيين سيتخلون أيضا، لكنه بحث عن قاسم مشترك.

إن مرور الكلمات من حضارة إلى أخرى، أو مرور المصطلحات، من المهم جدا دراسته، لماذا أخذت الثقافات الخمس الذي ذكرتها (الألمانية، والإنجليزية والفرنسية والإسبانية والإيطالية) المفهوم اليوناني؟ لأنها لم تكن تمتلكه. لم تكن لها كلمة، مثلما حدث بالنسبة إلينا عندما أخذنا بعض الكلمات، مثل فلسفة، أو ربما مثل ديموقراطية، ولأننا ليس لدينا في مصطلحاتنا مثل هذه الكلمات فحصت، وهذا أهم ما أود أن أقول، فحصت المعجمية العربية في ثلاثة معاجم، هي: تاج العروس، ولسان العرب، ومختار الصحاح، ومن المؤسف، وربما ليس مؤسفا ولكنه الحقيقة، أنه لا يوجد هناك مصطلح «حوار» بالمعنى الذي نقصده اليوم، هناك معان أخرى، الحور: شدة سواد العين، وولد الناقة، الحور: كلها مشتقات من الجذر نفسه.

الحور، بمعنى التقهقر، ومنه جاءت المحاورة، والمحاورة لغة، هي دفع الخصم إلى التقهقر، حور الشيء: دوره.

في لسان العرب الإحارة بمعنى: الجواب، التجاوب، يقال: ما أحر إليّ جوابا وما رجع إليّ حويرا، ولا حويرة، ولا محورة، ولا حوارا، أي ما رد جوابا.

لم نثر على معنى التفكير المشترك، هذا ما وددت أن ألفت الانتباه إليه. بالقليل مما لدي من معرفة رجعت إلى بعض تفاسير القرآن الكريم، ورصدت الكلمات التي تحمل معنى كلمة حوار في القرآن الكريم، ووجدت أيضا أن المفسرين تصدوا لها بهذا المعنى اللغوي، يعني ﴿قال له صاحبه وهو يحاوره أكفرت بالذي خلقك من تراب ثم من نطفة ثم سواك رجلا﴾^(*)، في ثلاثة تفاسير، يقول الطبري: هو يخاطبه، يكلمه. في القرطبي: يخاطبه. في ابن كثير: يقول: يعظه، يزجره زجرا... إلخ. إذن الخلاصة هنا أن من أسباب ضعف الحوار، في الثقافة العربية، أن هذا الحوار ربما، هنا فرضية مطروحة للنقاش، أنه لم يكن طويلا من عاداتنا الفكرية أن نحاور، وهذا أمر في حاجة إلى بعض التداول فيه، لا أرفعه إلى درجة الحقيقة، لكن ربما يكون من المفيد التفكير بهذا الشكل، وربما لم لا؟ البحث عن مصطلح ليعني «الحوار»، ربما، لا أود أن أقول؛ لأنني أعرف أن العزة العربية التي نحملها جميعا تمنع دائما من سهولة الأخذ بمصطلحات، لكنني أعتقد أن الحوار يجب أن يُبحث له عن كلمة، أو يجب أن نؤكد على معناه في توليد حديث تهتم به مجامع اللغة؛ حتى تبين أن الحوار هو حوار بين اثنين متناصفين، ولا يحمل كل واحد منهما فكرة مسبقة عن الآخر، هو بناء لفكرة مشتركة.

* القرآن الكريم: سورة الكهف، الآية 34.

د. مجدي عبدالحافظ صالح

سأنتقل مما قلته صباحا، وهو كان كلاما نظريا صرفا، إلى ما هو عملي، كما أشار الدكتور علي الزميع في الصباح، لأن العملية ربما تكون أفضل في الدخول إلى لب الموضوع الذي نحن بصده. الحقيقة أنني حددت أربعة موضوعات، أو أربعة معوقات عملية في واقع الثقافة العربية، أو في الواقع العربي الذي نعيشه:

1 - قمع الفرد: أول إشكالية أو معوق أساسي، هو أننا قمنا بقمع الفرد، الفرد لدينا في مجتمعاتنا العربية غير مرحب به، حتى في الكلام العادي، نقول: «أنا وأعوذ بالله من كلمة أنا»، كأن القول بـ «أنا» مصيبة كبيرة! لماذا؟ لأن المجتمع المتقدم هو المجتمع الذي يعتز كل فرد فيه بـ «أنا»، وبالتالي «الأنا»، هنا، هي الإبداع، هي التفكير الحر، هي الرغبة الدائمة في الحوار والفهم والمعرفة، إذن قمع الفرد سمة من سمات مجتمعاتنا العربية، ومصيبتنا الكبرى أننا قمعنا الفرد بآلاف من الممنوعات الاجتماعية، والممنوعات الدينية، والممنوعات السياسية... إلخ، وكل هذه أدوات تعرقل تقدم الفرد نحو الحوار، المصيبة الأكبر ليست في السلطة السياسية، أو ليست سلطة الدولة السياسية فقط، بل أيضا سلطة المجتمع التي تقمع الفرد، وهذه هي الطامة الكبرى، وبالتالي نحن، حتى عندما يتساءل الطفل الصغير في المدرسة، تنهره المعلمة طالبة منه ألا يتحاور. في الصباح كنت أتحدث مع الدكتور بدر، وتكلمنا عن فكرة التربية، فكرة التربية نفسها هي أن آلافا من المعوقات تمنع الطفل من التفكير الحر، وتنهره، حتى أن الأمهات أحيانا، عندما يخرج أبناؤهن، يقلن لهم: «يا ابني ربنا يكفيك شر الفكر!»، هذه مسائل أساسية نعانيها في مجتمعاتنا الحقيقية، الفرد لدينا لم يوجد بعد، فكرة ميلاد الفرد - بالمعنى الغربي نطلق مصطلحا فرنسيا L'idée De La naissance de L'individu لم تولد بعد لدينا، قمعنا الفرد... عندما يفكر أحد الأفراد نجد أن سلطة المجتمع التي من الممكن أن تكفره هي التي تتابعه لكي تقتله أحيانا، كما رأينا في آلاف من الأشكال.

2 - تراجع العقلانية: نستخدم في مجتمعاتنا العربية، حقيقة، أرقى أدوات التقدم العلمي. وأحدث التكنولوجيا، من موبايلات وحواسيب... وغير ذلك، لكن للأسف الشديد نستخدمها فيما لا يفيد، حتى السلطات السياسية تستخدم هذه التكنولوجيا الحديثة، ولكنها تستخدمها فيما لا يفيد... نحن لدينا الشبكة العنكبوتية، فمن منا يبحث في هذه الشبكات عما يرقى بالعقل الإنساني، عما يزيد المعارف، ويجعلها أرقى، ويجعلها تتقدم بفكرة الحوار نفسها؟ للأسف الشديد نجد أن سلطاتنا السياسية تستورد أرقى أنواع التقدم العلمي، ولكن لكي تعذب المواطن، وتنكل به، وليس من أجل الارتقاء بهذا المواطن أو بفكره... استوردنا كل الهيئات والمؤسسات... أصبحت لدينا مجالس نيابية، ولكنها مجالس نيابية لا تعبر عن اختاروها، مجالس تدور في فلك الحاكم. لدينا مثلا نقابات، تعبر عن المهن والحرف المختلفة، ولكن بدلا من أن تقوم بالواجب الذي يجب أن تقوم به، وهو الدفاع عن العمال وأصحاب المهن ومكتسباتهم، أصبحت تمالي الحاكم والسلطة ورجال الأعمال.

أيضا أصبحنا نقوم بعمل كل شيء ولكن لا نخطط له، معظم الأشياء التي نقوم بها تغلب عليها العشوائية... انظر إلى الشارع العربي، انظر إلى المكاتب والوزارات، انظر إلى عدم احترام الوقت، انظر إلى عدم احترام المسائل الصحية، انظر إلى عدم احترام قواعد الصحة العامة، عدم احترام دراسات الجدوى، بدلا من عمل دراسات جدوى لإنشاء مصنع أو شركة أو غير ذلك... نجد أن الناس يذهبون إلى من يقول لهم هذا حلال وهذا حرام، بدلا من أن يذهبوا إلى المتخصصين في دراسات الجدوى، أو من لديه فكر علمي عن هذا المصنع أو هذه الشركة، من يقدم لهم نصائح قائمة على دراسات علمية أو تجارب حياتية!

إذن نحن لا نعطي التخصص الذي دشنته الحداثة موقعه الحقيقي داخل مجتمعاتنا العربية للأسف الشديد، حتى مثقفونا، لديهم ازدواجية، ازدواجية في العقول، حتى بالنسبة إلى التقدميين منهم، نحن نجد من بينهم من ينادي بحرية المرأة، ويطالب بأن تنال حقوقها كافة، ولكن بشرط ألا تكون هذه المرأة هي زوجته أو ابنته أو أمه أو أخته أو غير ذلك... كل هذه المسائل معوقات للحوار الحقيقي بيننا وبين أنفسنا أولا، قبل أن تكون معوقات للحوار بيننا وبين الآخر الذي لا نعرفه.

3 - تقدم فكرة المرجعية عن المشكلات الحقيقية التي نواجهها داخل واقعنا، بمعنى أننا قبل أن نحدد ما المشكلات الأساسية التي نعانيتها في واقعنا نقول: هل نجيب عن هذه الاسئلة من التراث أم عن طريق الأخذ عن الغرب؟ يعني تتبادر إلى أذهاننا، قبل أن نحدد المشكلة، من أين نأتي بالجواب؟ ولا نقول: هل بالفعل هذا الجواب، مهما كان مصدره، يتماشى مع طبيعة المشكلة التي نعانيتها في واقعنا ونبحث لها عن حل، أم أنه لا يصلح ويجب أن يكون الحل مغايرا؟

4 - تراجع الترجمة: الترجمة في حقيقة الأمر هي أرقى أنواع الحوار، وأعتقد أن الدكتور محمد الشريف قال، قبل قليل، مشكلتنا أننا نحاور الآخر ولا نعرف أفكار هذا الآخر! إذن كيف يمكن أن نعرف أفكار الآخر من دون أن تكون هناك ترجمة، ترجمة حقيقية تعكس الواقع الذي يعيشه هذا الآخر؟!

إذن هناك - في الواقع - مشكلات نواجهها، نحن لا نعرف الآخر الذي يمكن أن نحاور معه، لا نعرف ثقافة هذا الآخر، ولا نقرأ في فكر هذا الآخر، فنحن لا يمكن أن نعرف الآخر عن طريق من يرفض الآخر، أو من يرفض ثقافته، ولا نعود إلى المصدر الأساسي، هناك كثير من المعوقات التي يمكن رصدتها، ولكن سأكتفي بما قدمت.

د. عمر عبدالعزيز

أنا سأختصر الحديث عن المعوقات والإشكالية في أربعة أسئلة، لا أملك عنها إجابات واضحة، وهي أسئلة تتعلق بتاريخنا الخاص وثقافتنا الخاصة.

السؤال الأول: هل نحن أمة صادرة عن ثقافة برهان أم عن ثقافة بيان؟ وعندما أقول ثقافة برهان فأنا أقصد المستوى العقلي في الفكر، وهو مستوى محكوم بالمنطق الرياضي الجبري، ومحكوم بالاستقراء والتقصي، ومحكوم بالإبيستمولوجيا، باللغة العصرية التي نتحدث بها الآن، لكن البيان هو ذلك الفضاء الذي يسمح

بالبعد البرهاني، وهو البعد الأول، وهذا البعد ليس إلا متكنا ومنصة للانطلاق نحو فضاءات لا يملك الإنسان عنها إجابات واضحة المعالم، بالمعنى الوجودي للكلمة، وبالتالي نحن هنا نتكلم عن أننا أمة - في العمق الكبير - صادرون عن ثقافة بيان بالدرجة الأولى، ولكن هل هي ثقافة سلبية أم ثقافة إيجابية؟ هذا سؤال آخر لا أجيب عنه الآن.

- البعد الثاني في المعوق الكبير هو ما أسميه «البطيريركية الأبوية التاريخية»، سواء تقمصت شكلا دينيا أو شكلا دنيويا. وأنا أعتقد أن «البطيريركية الأبوية الدينية» هي استمرار للبطيريركية المقرونة بهذين المستويين المتداخلين، وهي أفضت - في نهاية المطاف - إلى مبدأ «الطاعة العمياء»، و«الولاء والبراء»، لكن السؤال الأكبر هو: هل مبدأ «الطاعة العمياء»، و«الولاء والبراء»، مبدأ إيجابي (في التاريخ) أم أنه مبدأ سلبي؟

نحن رأينا أن مثل هذا المبدأ كان له فعل إيجابي في بعض الظروف التاريخية كالدولة العباسية، على سبيل المثال، لكنه كان يحمل في أحشائه بذور الفناء لهذه الدولة، وسنجد اليوم أن هذا المبدأ موجود في الصين، على سبيل المثال، من العصر الحديث، ولكنه ليس موجودا في الغرب، والصين تزدهر وتزدهر، لأن هناك طاعة، وهناك بطيريركية أبوية حقيقية إلى حد التقطير، وبالتالي تحقق نسبة نمو حقيقي لا مثيل له في العالم، هذا سؤال أيضا من الأسئلة التاريخية الكبرى التي عشناها وعاشها العالم الآخر.

- البعد الثالث، هو العلاقة بالبيان من خلال اللغة: نحن لغتنا نفسها إذا فككناها سنجد أنها يمكن أن تكون بيانا، ويمكن أن تكون لسانا، ويمكن أن تكون كلاما. في الكلام، على سبيل المثال، وجدنا أن هناك الاجتهادات الكلامية التي خرجت من تضاعيف التفسير، تفسير القرآن الكريم أساسا، ثم بعد ذلك بدأت تتأول النصوص، وتتأخم الفلسفة الإغريقية، وخلقنا نوعا من الجدل الإيجابي والبيزنطي، في آن واحد، إذن لم يكن الكلام إيجابيا في مطلقه، ولم يكن سلبيًا في مطلقه، والحال فيما يتعلق بالبيان. بالمعنى الشعري، وبالمعنى الفني للكلمة، البيان ضرورة مطلقة لأنه يفتح الباب للخيال، وللشجوات في المعنى وفي المبنى، ويفتح الباب لاستنطاق اللغة في تحولاتها اللامتناهية، ولكن قد لا يكون مناسبًا للفلسفة أحيانا، وقد لا يكون مناسبًا لبعض العلوم الأخرى، سنجد أيضا أن اللسان - كمفهوم - له علاقة بالجذر البنائي لهذه اللغة. اليوم سؤالنا الكبير، وواحد من أشكال القطيعة الإبيستمولوجية مع العصر، هو أن لغتنا، لا نُعرفها، أو لا نستطيع أن نجعل محركات البحث في الكمبيوتر، على أهميتها الحاسمة في العلم العصري، وفي التواصل العصري، لا تعرف اللغة العربية، حتى أن البرامج التي توضع وتعد للكمبيوتر لا يقوم بها العرب، البرمجيون ليسوا عربا، ذلك الآخر لا يستطيع أن يفهم تركيب اللغة العربية في بنيتها البنائية اللسانية، لأنها لغة جذر ولغة إضمار، ولغة تعددية معنى، ليس فقط في السياق الصرفي، ولكن حتى في السياق الواحد للكلمة، يمكن أن تأخذ الكلمة أكثر من معنى، وبالتالي هذه المسألة لا يعرفها إلا العرب، وهي تنتمي إلى ثقافة بيان إضماري، كما أسميه، وبالتالي نحن لا نشتغل - على سبيل المثال - لكي نجسد العلاقة بيننا وبين هذا الوسيط المعرفي التقني الخطير، حتى يتعرف على اللغة العربية، ويتعرف عليها الآخر، كما تعرف على لغات أخرى كثيرة جدا.

أنا أعتقد أن في تراثنا الماضوي كثيرا من الأسماء البارزة التي قدمت شفرات لما يمكن أن نعمله الآن، وسأستعرض بشكل عابر، وليس على سبيل الحصر، بعضا من هؤلاء الأعلام، مثل المعري في «سؤال الوجود»، وابن عربي في «سؤال الكون والماوراء» (محيي الدين ابن عربي)، وابن رشد في «سؤال العقل»، و«كيفية فض الاشتباك بين العقل والدين»، والغزالي في «سؤال الوسطية»... هذه أسماء عابرة مهمة، لكنها حاولت أن تؤصل مفاهيم مازالت تحمل في طياتها وفي تضاعيفها كثيرا من العناصر المستقبلية.

أنا في رأيي الشخصي أن هذه إشكاليات ومعوقات أمام الحوار، وأمام مجتمعاتنا، وأمام العقل الجمعي في العالم العربي، وفي الثقافة العربية، وهي في حاجة إلى مزيد من الاستقراء، وليست هناك إجابات واضحة، حتى هذه الثنائيات التي أتحدث عنها ليست إيجابية فيما بعد، إذ إن طرفا واحدا لا يمكن أن يعطينا جوابا على الإطلاق، لأنني أعتقد أن هذا المكون الثقافي له أسباب عميقة في حياتنا وفي تاريخنا، وفي أمتنا، وفي الجهاز المفاهيمي الذي لايزال يحكم عقولنا إلى يومنا هذا.

د. فاطمة الصايغ

الحوار وسيلة مهمة للتواصل على صعيد الفرد، وعلى صعيد المجتمع، وعلى صعيد الأديان، والثقافات. والمجتمعات لا تنمو وتتفاعل إلا من خلال الحوار؛ لأن الحوار يبرز وجهة نظر الآخر، وطرائق تفكيره. ومن دون الحوار لن يتمكن الإنسان من معرفة ما تموج به العوالم الأخرى من جديد المعارف وطرائق التفكير.

اليوم نحن في عالمنا أحوج ما نكون إلى الحوار، الحوار الذي به نتعارف ونتفق، ونختلف أيضا، في موضوعية وفي رقي أخلاقي، وفي رقي فكري. ما نحتاج إليه هو اليوم هو الانفتاح على الآخر، سواء المختلف عنا فكريا، أو المتفق معنا في الثقافة والدين والرؤى، فانفتاح الثقافات، بعضها على بعض، يساعد على تلمس جوانب التلاقي، عوضا عن إزالة جوانب الاختلاف، يدعم الجوانب المشتركة عوضا عن القضاء على جوانب الخلاف، وذلك لن يظهر إلا من خلال الحوار، ولكن ما مشكلة الحوار اليوم عندنا؟

- المعوق الأول: هناك تحديات يواجهها الحوار في عالمنا اليوم - ولنأخذ عالمنا العربي نموذجا - وتقف معوقا أمام هذا الحوار، وأنا أعتقد أن المعوق الأول، بل أهم هذه التحديات، يمكن عده في غياب أو تهميش دور النخب الواعية. وعندما أذكر النخب الواعية، أقصد النخب على مختلف الصعد: الصعد السياسية، والصعد الدينية، والصعد الإعلامية، فمن يطفو على الساحة من النخب الدينية اليوم هم في الواقع وعاظ السلاطين. ومن النخب الثقافية هم المثقفون الذين يسرون في ركاب السلطة وتبعيتها ومعيتها، وكذلك النخب السياسية، إذن غياب هذه النخب يؤدي إلى غياب الحوار، وبالتالي يصل الجميع إلى نفق مظلم.

إن الأمة اليوم في حاجة إلى من يأخذ بيدها، في حاجة إلى إطفائي يخمد الحرائق التي تشتعل هنا وهناك، حتى بين أبناء المجتمع الواحد، مشبعة روح الاختلاف والتناحر والتناقض. إننا نحتاج إلى النخب

التي تعلي مصالح مجتمعاتها فوق مصالح الطوائف والأحزاب والفئات والهويات، نحتاج إلى نخب واعية بدورها في هذه المرحلة، تستطيع أن تقود مجتمعاتها إلى بر الأمان. إذن المعوق الأول هو غياب أو تهميش دور النخب.

- المعوق الثاني: نحن الآن نواجه - خاصة في مجتمعاتنا العربية - إثارة متعمدة للنزاعات الطائفية والعرقية والهويات المحلية، وهي قضية لن يستفيد منها إلا خصومنا، ومن يتربصون بنا. وأنا أرى أنه على العالم العربي، خاصة نخبه، التوصل إلى حل، ولن يكون هناك حل إلا باللجوء إلى ما يسمى الهوية العربية المدنية، التي يجب أن تتفوق على غيرها من الهويات؛ لأنها السبيل إلى بناء مجتمع مدني، ودولة قومية... إذن من دون تغليب المصلحة العامة على المصالح الضيقة والفتوية لا يمكن أن يكون هنا حوار، ولا يمكن لمجتمعنا العربي أن يصل إلى طريق الأمان إلا بالاعتصام بهذه الهوية.

د. محمد الفيلي

أعتقد، ونحن نتكلم عن الإشكالية باعتبارها مقدمة للمعوقات، أن هناك نوعين من الإشكالية: الإشكالية الأولى، هي التي تتصل بذات مفهوم الحوار، ومفهوم الحوار يقتضي القبول المسبق بالتعددية، يقتضي القبول المسبق بأن المحاور لا يمتلك كل الحقيقة، وبالتالي فإن حقيقته تكون قابلة لأن تكون محل نقد... القبول المسبق بفكرة حرية الآخر، الاعتراف بحق الآخر في أن يكون كما يريد هو أن يكون... وبأنه ليس لي أن أصادر على هذا الحق، هذا الجزء من الإشكاليات مرتبط بذات مفهوم الحوار، كي يكون هناك حوار لا بد من أن تتوافر هذه المكونات، وعدم توافر هذه المكونات سوف يلغي فكرة الحوار وينقضها. الإشكالية الأخرى أو النوع الآخر، وقد يكون أقرب إلى المعوقات، إذا شئنا أن نبحث عن تفرقة بين الإشكالية والمعوق، نوع يتصل بالثقافة المجتمعية، نتاج سلوك متكرر، نتاج عقائد، ونحن نظلم العقائد حينما نقول إنها الدين فقط... الدين واحد من مكوناتنا الثقافية.

من خلال عملية الرصد يمكن أن نصل إلى عدد من الأفكار في إطار المعوقات، فكرة المعركة، المنتصر والمهزوم، المباراة، وهذا ينعكس في تعبيرنا اللفظي: ألقمه حجرا، أسكته، الحجة الحارقة، أو الصواعق الحارقة... إلخ. هذا الجانب فيه فكر المباراة، يوجد غالب، ويوجد مغلوب.

إذن نحن هنا أفسدنا الحوار؛ لأننا دخلنا مباراة، وهذه ليست فقط إشكالية، ولكنها أقرب إلى المعوق؛ لأنها ليست مرتبطة بفكرة الحوار، بل مرتبطة بفكرة سائدة، الآن ما سبب انتشار هذه الفكرة؟ قد يكون هو الإحساس بالخوف، لأنني عندما أشك في حقيقتي فأنا مسبقا سأدخل متحفزا للدفاع عن نقطة ضعف، وهذا يمكن أن يكون فيه إجابة عن تساؤل أثاره الدكتور محمد الشريف، عندما أشار إلى توجهه إلى وضع «ملصق أو وسم» إسلامي: طب إسلامي، ومحاسبة إسلامية... إلخ. لعل هناك شكلا من أشكال الإحساس، لدى هذه الجماعة الإنسانية، بالضعف؛ فتحاول أن تعوض هذا الإحساس بأنها (كنتم خير أمة أخرجت للناس)... إلخ، هذا جانب.

أما الجانب الآخر، فقد يكون مرتبطاً بهذا وأعظم، هو فكرة الإيمان بالحوار، هل هناك إيمان بالحوار، هل هناك اقتناع بأن الحوار يمكن أن يكون شكلاً من أشكال التفاهم؟ وهنا يمكن أن أقدم اقتراحاً للإشكالية التي أثارها الدكتور محمد المرزوقي، وهي أن جذرنا اللغوي للحوار فيه شيء من الدافع، وقد يكون الآن الوقت متأخراً أن نستبدل بالحوار التفاهم، أن يحاول أحدنا أن يفهم الآخر، وهذه مقدمة مهمة لإنتاج أي اتفاق لاحق، أو أي اختلاف، أو قبول باختلاف لاحق؛ لأننا بدأنا نفهم من بعض، فكرة عدم الاقتناع هذه ربما نجد لها مظاهر خارجية، مظاهر خارجية مثل: الإحساس بالنشوة بضرب الآخر، تعجل استبدال لغة السلاح بلغة الحوار، في كثير من الأحيان نلجأ إلى الحل العنيف، ومع الأسف نلجأ إلى هذا الحل (العنيف) مع من نعتقد أننا نستطيع أن نضربه بسهولة، أما من نراه قوياً فالأمر يختلف، «استضعفوك فأكلوك ولو كنت شبلاً ابن الأسد ما وصفوك»... أما عندما نشعر بأننا أمام طرف قوي فسوف نكون متعقلين جداً، على العكس مما لو أحسنا بأنه ضعيف، وإخواننا المصريون لديهم تعبير جيد جداً يوصف هذا الأمر توصيفاً دقيقاً، وهو «الي تعرف ديتة اقتله»، وهذا شكل من أشكال السيادة التي نميل إليها بدلاً عن الحوار، ربما يكون هذا الأمر شكلاً من أشكال التناقض عندما، وقد يكون أيضاً شكلاً لأزمة أخرى أكثر تعقيداً، وأقصد «احترامنا القوة المفرطة»، وقد يكون بالنسبة إلينا، وهذا موجود بكثرة في ثقافتنا، أن القوة في ذاتها قيمة محل تقدير.

وإذا بحثنا عن مظاهر ثقافية لهذه الفكرة، حتى في الأمثلة الشعبية في شبه الجزيرة العربية، يمكن أن نجد صدى لهذه الفكرة، وعلى سبيل المثال: «يا محلى طرة السيف ولو على رقبتي»، الفكرة أن القوي معتبر بذاته لأنه قوي... أعتقد أيضاً أن عدم الإيمان بالحوار واحدة من إشكاليات الحوار، ولا أقول معوقات الحوار.

د. محمد كافود

أنا سأنزل إلى أرض الواقع وأحدد النقاط التي أرى أنها من معوقات الحوار، سواء على المستوى العربي، أو على المستوى الإقليمي والعالم الخارجي. طبعا المعوقات في عالمنا العربي معروفة، وتحدث عنها الإخوة كثيراً، عن عدم وجود ثقافة الحوار، أو نشر ثقافة الحوار بمفهومها المعاصر، ولن أطيل في هذا الجانب، وهي حرية التعبير، وحرية الفكر، وحرية الاختلاف أو احترام الاختلاف... إلخ. كلها معوقات موجودة بيننا في الوطن العربي، لكن ما أريد أن أقف عنده هو حوارنا مع الآخر، مع الطرف الآخر، وهذا يرجع إلى عدة معوقات منها:

عدم الاعتراف بالخصوصية الثقافية بيننا وبين الآخر، عند كلا الطرفين، أن هناك خصوصية ثقافية لمجتمعات تختلف في ثقافتها، في فكرها، في مرجعياتها، إلى حد ما، لكن ليست كل هذه الاختلافات قائمة على قيم ثابتة، بل بعضها قيم ثابتة من الصعب التنازل عنها، وبعضها قيم يمكن الاجتهاد والاتفاق على قاسم مشترك بيننا وبين هذا الآخر.

إذن لكل مجتمع خصوصياته، لكن هناك مساحة وقدر من التفاهم حولها والتعاون فيما بيننا، وقد يطول الكلام لو تطرقت إلى كل نقطة على حدة.

هناك قصور في المعرفة بين كل طرف والطرف الآخر، قصور عندما نتحاور، فلا يوجد لدينا إمام كامل بطبيعة وثقافة الآخر ومرجعياته حتى، على سبيل المثال، إذ تكلمنا عن الجانب العقائدي بين الإسلام والمسيحية، فلا بد أن يكون لدى رجل الدين الإسلامي فكرة أو خلفية قوية عن المرجعيات المسيحية، والأشياء الثابتة والإضافات، كالقيم والتقاليد والعادات عند الغرب. ويجب أن يكون لدى الآخر أيضا ثقافة جيدة عن الإسلام... وما هو لكي يكون الحوار واضحا، والنقاش مفيدا، ويصل إلى هدفه؟

إذن أحد المعوقات هو جهل كلا الطرفين بثقافة وطبيعة الآخر... ليس الجهل بمعناه المطلق، ولكن الجهل ببعض القيم والقواعد المعتمدة لدى كل طرف تجاه الآخر.

وجود بيئة فكرية مشوشة: لدى كل طرف عن الآخر، نحن - وهم أيضا - يحمل كل منا كما هائلا من الأفكار عن الطرف الآخر، تكون على مر العصور، منذ الحروب الصليبية وغيرها من الأمور التي حدثت، ثم نأتي إلى العصر الحديث، لنجد أن الغرب استحدث كثيرا من القيم «الحديثة» التي شكلت، بالنسبة إلى العرب، أو بالنسبة إلى المسلمين، نوعا من الرهبة والخوف منه، مثل ما يعرف بـ «الحداثة»، و«العولمة»، و«النظام العالمي الجديد»... إلخ، كلها مفاهيم قوية، وربما تتعارض ظاهريا مع القيم الإسلامية، أو القيم التي نحملها نحن من خلال ثقافتنا؛ لأن «الحداثة» و«العولمة». و«النظام العالمي الجديد» كلها أمور تصطدم بكثير من مفاهيمنا وقضايانا نحن العرب والمسلمين.

إذن نحن اعتقدنا أن كل ما يتصل بالعولمة شر، وإذا دخل علينا فإنه قد يجلب علينا النكبات والمصائب، وهذا خطأ، فلا بد أن نعرف أن في العولمة ما هو مفيد، وما هو سلبي، ولا بد أن يكون لدى المتحاور من كل طرف إمام وفكرة عن مفاهيم العولمة وأبعادها، ماذا يضر منها وماذا ينفع؟ أيضا إذا تكلمنا عن الحداثة فإننا يمكن أن نتكلم عنها من خلال هذا المنظور.

هناك أيضا لدى الطرف الآخر فكرة أن الإسلام كله يمثل مصدر خوف ورعب وإرهاب... إلخ، وهي مفاهيم ربما تعكسها طائفة قليلة لا تمثل الإسلام. ربما كان أيضا لدى الغرب بعض المفاهيم الأخرى، من خلال ما وقع بين المسلمين والغرب من حروب، مثل الحروب الصليبية، أو في فترات وجود المسلمين في الأندلس، عندما حاول العرب اختراقهم والدخول إلى أراضيهم... كل هذه أمور لا بد أن تكون حاضرة عند الحديث عن معوقات الحوار بيننا وبين الآخر.

إذن هناك نوع من الجهل يعد معوقا من معوقات الحوار، هو أن كل طرف يجهل كثيرا من المفاهيم التي يحملها الطرف الآخر، وبالتالي يجهل هذا الآخر... نحن في حاجة إلى ثقافة واعية، وإلى أن نتعلم ونفهم ما لدى هذا الآخر، أن نتعلم ونفهم ما يضرنا في ثقافة الآخر وما ينفعنا، ما الذي نستطيع أن نقدمه إلى الآخر لتجسير العلاقات بيننا وبينه، لكي نستطيع أن نتحاور معه، ونكون على بينة بما يفكر فيه، وعلى اطلاع على ما يحرزه من تقدم على كل المستويات.

إذن هذه ثقافة مهمة جداً لا بد من نشرها والعمل على إيجاد نوع من التنقية لها، ونوع من الفلتر، لما لدينا من ثقافة، وما نتناوله من أفكار عن هذا الآخر.

د. بدر الديحاني

أنا سأذهب إلى المعوقات على المستوى الكلي، وأنا أعتقد أن المعوق الأول والأساسي هو وجود مشكلة في الأنظمة، الأنظمة القمعية لا تنتج ثقافة حوار، الأنظمة القمعية الاستبدادية، التي تعتمد مبدأ الرأي الواحد، والصوت الواحد، والفكر الواحد، والإعلام الواحد، والثقافة الواحدة، وطبعاً مناهج التعليم الواحدة، هذه الأشياء تلغي أي ثقافة للحوار، لأنه لا ثقافة حوار مع قمع الرأي الآخر، ولا ثقافة حوار مع عدم القدرة على التعبير عن الرأي، وبالتالي أنا أرى أن المعوق الأول هو وجود أنظمة قمعية، جمهوريات الخوف، هذه النماذج رأينا نتائجها، في العراق، وفي سورية، وفي ليبيا... وفي بعض البلدان، عندما يذهب القائد الضرورة فيها ينهار المجتمع، وتتداعى المؤسسات، بل وتنهار الدولة نفسها، لأنها مؤسسات واهية، كارتونية، وجودها مرتبط بوجود هذا الشخص القائد، فالمشكلة الأساسية تكمن في الأنظمة الموجودة التي تعيق عملية الحوار، من الذي يضع المناهج التعليمية... من الذي يصوغها؟ بالتأكيد النظام السياسي. من يسيطر على الإعلام؟ بالتأكيد النظام السياسي. من يوجه الرأي العام؟ بالتأكيد النظام السياسي.

أوروبا عندما تطورت، ودائماً نضرب هذا المثل، تطورت لأنها انتقلت إلى نظام مدني، إلى نظام ديمقراطي، نظام مفتوح، نظام يعطي الكل فرصة المشاركة في سلطة اتخاذ القرار، وفرصة المعارضة وإبداء الرأي في أي قرار، وبالتالي تطورت.

هناك من يتجاهل تماماً الواقع المادي والظروف الاجتماعية والاقتصادية ثم يركز على بعض الأشياء، في ديننا الإسلامي، أو في ثقافتنا، أو في تصرفات الأفراد، وأنا أعتقد أنه لا توجد قيمة لهذا في البحث، حتى أوروبا كانت متخلفة، قبل أن تنتقل إلى ما هي عليه، كان هناك كثير من التخلف، لكن عندما انتقلت إلى أنظمة ديمقراطية مدنية، فتح المجال للرأي الآخر... كيف يعبر أحداً عن رأيه وهو ممنوع من الظهور في وسائل الإعلام، كيف يقول رأيه ويحاور وهو لا يستطيع أن ينشر مقالاً ولا يمتلك منبراً بإمكانه طرح فكره وآرائه من خلاله؟! أحد الزملاء يقول إنه كتب مقالاً رفضته الجريدة! إذن كيف يعبر أي شخص عن رأيه؟ كيف يحاور؟ وكيف يبدي رأيه ورأيه مقموع؟ ربما رأيه هذا لا يتفق مع رأي رئيس تحرير هذه الصحيفة، أو يختلف مع توجهها... بعض رؤساء التحرير يتحفظون عن نشر بعض الآراء التي يعتقدون أنها ربما تضر بمصالحهم المادية أو الشخصية، وقد تقف عائقاً في سبيل تحقق هذه المصالح!

في أوروبا، وفي الولايات المتحدة الأمريكية، وفي الدول التي تسمى بالدول المتقدمة، حرية الرأي مكفولة ومتاحة... طبعاً هذا لا يعني أننا نستغل هذه الحرية في نشر خطاب الكراهية، هذا لا يجوز حتى في الدول الديمقراطية، وبالتالي المقدسات تبقى محل احترام، ولكنها لا تمنع من التعبير عن الرأي، إذا منعني من قول رأيي فعن أي شيء نتحاور؟! وأنا أعتقد أن هذا هو المعوق الأساسي، وتبقى تفاصيل هذا تنعكس على الناس.

نحن في بلداننا العربية لا ينصت بعضنا لبعض، وغالبا ما نرى هذا في برامجنا الإذاعية وبرامجنا الحوارية، دائما يقطع هذا كلام ذاك، وكذلك الحوار في الديوانية، فن الإنصات أن نحسن الاستماع إلى الرأي الآخر، لكي نعرف ماذا يقول هذا الآخر، والدكتور كافود تحدث عن الحوار الإسلامي - المسيحي، وأنا أقول دعنا نتحاور محليا أولا، نحسن الحوار داخليا بيننا وبين بعضنا، ثم تنتقل إلى الخارج، نحن محليا لا نتحاور، الأستاذ في الجامعة لا يعطي طلبته الحق في أن يقولوا رأيا مختلفا، الأستاذ في الجامعة يرى أنه لا يخطئ، وأنا أدرس في الجامعة منذ عقود، واعترفت مرة لطلبتي بأنني أخطأت اليوم في كذا، وقلت: أنا آسف... الطلبة يعتقدون أن أستاذ الجامعة لا يخطئ... هم يرون هذه السلطة لا تخطئ، وبالتالي هذه الثقافة لا توجد في مجتمعات قمعية استبدادية، لأنه لا يوجد فيها إلا رأي واحد، وصوت واحد، وفكر واحد، وإعلام واحد، وتعليم واحد، وثقافة واحدة، ما لم نخرج من هذا الإطار أنا أعتقد أننا سنبقى نتكلم عن تفاصيل التفاصيل.

أخيرا... الدكتور عبدالمالك قال إنه في العام 1989 كان هناك مؤتمر، ماذا حققنا من هذا المؤتمر؟ ما النتائج التي ترتبت على عقد هذا المؤتمر؟ وما التوصيات التي خرج بها هذا المؤتمر؟ وهل تحولت هذه التوصيات من مجرد توصيات نظرية، لتصبح على أرض الواقع خطوات عملية أو إجرائية تستفيد منها مجتمعاتنا؟ نحن للأسف الشديد نتحدث في غرف مغلقة، نقدم دراسات، وناقش قضايا، ويحاور بعضنا البعض الآخر، ونعمل مداخلات، ونخرج بتوصيات... تنشر في الجريدة أو المجلة ولا أحد يقرأ، ولا أحد يجد صدى أو ثمرة لهذه الندوة أو ذلك المؤتمر على الأرض!

لا بد من أن نتكلم بصراحة، المعوق الأساسي هو أنظمة لا تسمح بالرأي الآخر، أنظمة تكبل مواطينها، وبالتالي كل إنسان يخاف على مصدر رزقه، يخاف على أسرته، يخاف على مستقبله، يخاف على حياته، لا يستطيع أن يتكلم، فكيف يحاور، كيف يعلم طلبته...؟ الطلبة عندما تقول شيئا تنتقد فيه وضعنا ما، يعتقدون أنك خرجت عن المألوف... هذه البيئة لا تصلح لثقافة حوار.

د. علي الزميع

أنا أعتقد أن الزملاء يطرحون القضية ذاتها لكن بلغات مختلفة، كأننا متفقون وإن كان كل منا يعبر بالطريقة التي تروق له.

أنا أعتقد أننا عندما نتكلم عن الإشكالية والمعوقات فمعنى ذلك أن الوجه الآخر لذلك سيكون هو الأجوبة والآليات، وبشكل آخر - حتى أيضا نكون عمليين - الإشكالية واضحة، الإشكالية هي أننا لا نملك ثقافة حوار، وليس لدينا في الواقع حوار، الإشكالية لا تحتاج منا إلى أن نتعب أنفسنا في التقييم، صحيح أن لدينا بعض الديكورات، ولكنها حقيقة لا تملأ الفراغ، هذه الإشكالية هي - من وجهة نظري - التحدي الأول الذي يختزل كل شيء، ويختزل كل المعوقات.

إن الحوار منظومة متكاملة، إننا يجب أن ننظر إلى الحوار على أنه نظرية، ثقافة الحوار يجب أن تُشكّل على أنها نظرية، لا أفصل الديني عن السياسي، ولا عن الاجتماعي، يجب النظر إليها كمنظومة متكاملة،

سياسيا، ودينيا، وقانونيا، واجتماعيا، لا يجوز القول إن الدين هو السبب، في حين أنه يوجد نظام قمعي لذا يجب النظر إليها كمنظومة متكاملة، كمضمون فكري أولاً، ولذلك قضية أنه في القرن الرابع أو القرن الخامس الهجريين بدأ التراجع، أنا لا أنظر إليها كمنظومة واحدة، أنا أعتقد أنه بعد سقوط الحريات والاختيار الشعبي للسلطة السياسية في الإسلام، بعد الخلافة الراشدة، المنظومة متى ماتت؟ في القرنين الرابع والخامس دُفنت، ممكن. يظل الحوار العلمي، لكن من الذي قمع الإمام أحمد بن حنبل فكرياً؟ أليست السلطة؟ ومن الذي روج للمعتزلة، وعندما تغير مزاج النظام السياسي ضُرب المعتزلة؟

إذن يجب أن ننظر إلى المنظومة من جانبين:

جانب المضمون.

وجانب الحراك.

هذه المنظومة يجب أن تشكل قانونيا وسياسيا، وهذه قضية تتعلق بالتشريع، تتعلق بالدستور كعقد اجتماعي بين الأنظمة وشعوبها هذا الرقم واحد.

ثانياً: نحن في حاجة إلى إحياء ديني، وقضية تخوفنا من «المقدس»، نحن نريد أولاً أن نفهم ما هو «المقدس»؟ من كثرة المقدس الذي تأوله بعض الناس ونسبوه إلى الإسلام، وإلى التاريخ، بصياغاته الحالية، أصبح لدينا دين مواز، عندما نقرأ تاريخنا الإسلامي نجد أنه أصبح ديناً موازياً، ليس الدين الوحيد، وليس دين النصر، هو الدين الذي صنع بأبعاد سياسية واجتماعية مختلفة، لا يشغلنا ولا يهمنا فيها الحق والباطل، لكنها أصبحت مقدسة، التفاسير البشرية لفهم الدين أصبحت مقدسة، فنحن لا بد قبل أن نقول إن المقدسات لا تمس، يجب أن نحدد ما هو المقدس وما هو البشري أو المدني في فهم الدين.

أنا أعتقد أننا لو فهمنا الدين، ورفعنا عنه التفاعل البشري وتفسيره والتعامل معه قد نجد أن الدين الإسلامي دين مدني، لكن أن نضخم الدين الإسلامي بتراكبات بشرية، من تفسيرات، واستخدامات سياسية سلطاوية، أو حتى جماهيرية، فإن الناس قد يخافون من الدين.

ونحن لو أدخلنا آيات القرآن الكريم في الكمبيوتر لنبحث عن حجم آيات المعاملات لوجدنا أنها لا تذكر، قياساً إلى آيات الأخلاق والعقائد وغيرها، التي ليس لها واقع في التفاعل اليومي بين البشر وبعضهم.

هناك مبادئ عامة في الفكر السياسي الإسلامي، لديك قيم، ليست لديك آليات، خلقت لنا آليات، فأصبحت الخلافة مقدسة، أنا أفهم أن الحرية والشورى والمشاركة الشعبية والمعارضة مقدسة، ولكن لا أفهم أن شكل الخلافة مقدس، نعم هي نظام سياسي ولكن من يقوم به؟ وهلم جرا.

إذن عملية الإحياء الديني قضية مهمة، وهذا يقودنا إلى قضية ألا نقود الناس إما إلى علمانية ضيقة ترفض الدين، عكس العلمانية الواسعة التي تفهم دور الدين، وإما إلى حكم ديني في دولة دينية - كما ذكر الزملاء - يعتقد أنه يملك الحقيقة المطلقة، هذه النقطة الرقم اثنان.

ثالثاً الإحياء السياسي: إذا كنا نستخدم إحياء دينيا، فمن باب أولى أن استخدم إحياء سياسيا، أنا أخذ السلطة ممن يعتقد البعض أنها سلطة إلهية وأسلمها إلى سلطة بشرية. إضافة إلى قضية التعددية والمشاركة

.. إلخ. هذه قضايا مهمة في هذا الجانب؛ فالبعد السياسي قضية، خصوصا الحريات والمشاركة الشعبية في إدارة الحكم.

إذا انتقلنا إلى القضية الرابعة والأخيرة، نحن نريد مناخا لإحياء تنموي، ماذا نسميه؟ نحن يجب أن نعترف بإشكالية ثقافتنا كلها السياسية، والدينية والتعليمية... إلخ، هي كلها حاضنة للفكر الرفض للحوار... إذن نرجع إلى النهاية، التعليم لا يعلم النقد، النقد الذاتي غير موجود، الإعلام، لدينا الشرعية الإعلامية الآن للأنظمة الحاكمة ولبعض الآراء الدينية وغيرها، إذا دخلت المسجد فلا تسمع إلا صوتا واحدا، إذا ذهبت إلى المدرسة فلا يوجد إلا صوت واحد، في أي مكان يلاحقك هذا الصوت الواحد، فأنا أقول وأعيد ما قلته باختصار شديد.

ختاما: يجب النظر إلى قضية ثقافة الحوار كمضمون وتأطير قانوني وتشريعي... إلخ، على أنها منظومة متكاملة، فلا يؤخذ منها جانب ويترك آخر. ثم إحياء ديني، ثم إحياء سياسي، ثم يجب أن يكون هناك مناخ تنموي يبرز هذه القضية في التنمية البشرية خاصة، يتبعها الجانب القانوني وغيره.

د. عايد المناع

كلنا متفقون على معوقات الحوار، ولو ظللنا نناقشها طوال الوقت فقد نتحاور، كما نتحاور فيها قبلنا كثيرون، باختصار أنا أعتقد أن الأساس هو المعوق الثقافي، نحن لدينا ثقافة متعالية على الآخر، من جانب أن الله منحنا الدين الأعظم... و... إلخ. وبالتالي لا نرى أن الآخر يمكن أن يكون مساويا لنا، مع أننا متخلفون عن هذا الآخر، وهذه مشكلة حقيقية، فنحن من حيث المستوى التعليمي والثقافي والتكنولوجي... إلخ متخلفون، نحن نستورد كل شيء، إلا أننا لا نريد أن نستورد - في الحقيقة - الثقافة بكل أبعادها المختلفة، بما فيها الثقافة السياسية.

أيضا لدينا قضية التكفير، في ثقافتنا التكفير سهل إذا لم تكن متفقا مع الآخر، خاصة في جوانب جدلية، وفي التاريخ الإسلامي توجد جدليات جميلة جدا والناس «لم تُكْفَر»، ولكن نحن لدينا التكفير سهل بكل بساطة «أنت كافر»، يأتيك شاب ربما لا يحفظ من القرآن آيات تعد على أصابع اليد الواحدة، ويُقال له فلان هذا كافر، فيطلق عليك النار وربما يقتلك، وهنا نستطيع أن نذكر نجيب محفوظ وفرج فودة... وغيرهما كثيرين.

لدينا للأسف الشديد ثقافة مضادة للديمقراطية، كلنا نتحدث: نريد حريات، نريد حوارا، نريد تعبيرا عن الرأي... إلخ، لكن عند التطبيق وممارسة هذه النظريات إجرائيا، نجد أننا لسنا ديمقراطيين، لا نمارس الديمقراطية، لا في حياتنا العائلية ولا العملية... إلخ.

إذن الديمقراطية التي هي أساس النقد الفكري والتعدد الثقافي وأساس الحوار غير موجودة. في الجانب الاجتماعي: نحن مشكلتنا ليست النص الديني، ولكن نحن لدينا أناس وضعوا أنفسهم على

أنهم المرجعيات، وهذا الأمر في كل المذاهب، وليس مقصورا على مذهب واحد، يعني هذا فقير، وهذا علامة... إلخ، أسهل شيء يسألك: هل تؤمن بالله أم لا تؤمن بالله؟
الأسوأ من هذا أن لديك مجتمعا أنت مضطر إلى أن تتعامله ولا تستطيع أن تصارحه برأيك أو بتوجهاتك الفكرية. إذن كيف نتحاور معه؟ لديك مجتمع يفرض قيودا، نحن اليوم مثلا - مادنا طرحنا موضوع المصارحة التامة - أمام مشكلة النقاب مثلا، هل هو ديني؟ هناك خلاف كبير حول هذا الأمر، وهو لدى الأغلبية ليس دينيا، ولكنه مظهر اجتماعي، فالمرأة مثلا في الكويت ليست مجبرة على ارتداء النقاب، ولا حتى على ارتداء الحجاب، فلماذا تلزم نفسها بارتداء أي منهما؟ أكثر هذه الأمور في الحقيقة اجتماعية وليست قضية دينية، وللأسف هناك متعلمون ومثقفون يلزمون زوجاتهم أو بناتهم بالألا يدخلن الجامعة مثلا إلا بهذه المواصفات.

إذن نحن لدينا استبدادية اجتماعية سائدة في هذه الجوانب... الجانب التفسيري لهذا الموضوع هو أن النص يُفسر كما يريد الفقيه، والفقيه قد يفسر النص كما تريد السلطة، يعني في النهاية هو يلوي عنق النص ليتماشى مع ما يريد السلطاوي، فأنا لو سألت - بالله عليكم - ثقافة «القاعدة»، وثقافة «النصرة» و«داعش»... إلخ، من أين جاءت؟ أليست من الموروثة... أليست من الدين؟ أنا أتحدى الإسلاميين أن يخرجوا ويقولوا هذه ليست منا! إذن إذا كانت هذه الثقافة التي تؤمن بالسحل والقتل وتدمير الإرث الثقافي الذي وُجد قبل الإسلام وحافظ عليه المسلمون الأوائل... في سورية وفي أفغانستان وفي العراق، لم يدمر أحد منهم هذه الآثار، لماذا دُمرت في عهدنا هذا؟ إذن هنا ثقافة القصر وليست ثقافة التفكر والتفاهم.

لدينا أيضا الإشكالية الدستورية والقانونية، الدستور يعطيك حقوقا، مثل حرية التعبير، وحرية النشر، وحرية العبادة المطلقة... إلخ، ثم يأتي القانون ويقيّدك، ويكبلك بإجراءات يجعلك كأنك لم تحصل على مكتسباتك الدستورية، صحيح أنها قد تكون أفضل من قبل، لكنها تظل في النهاية عند الحد الأدنى.

الإشكالية الأخرى، هي الجانب السياسي، الجانب السياسي لدى معظم شعوبنا وكأنه تطبيق عملي لما قرأناه في «طبائع الاستبداد»، وأعتقد أننا كلنا نعرف من قال هذا الكلام، ومنذ ذلك الوقت إلى اليوم وهي مستمرة، ونعتقد أننا نضحك على أنفسنا - كما قال أحد الزملاء الأفاضل - بأن لدينا ديكورات... صحيح، لكن لدينا جواهر؟ هل لدينا نماذج حقيقية للديموقراطية؟

اليوم نحن لدينا أنظمة تحكمنا - من المغرب إلى عمان - هذه الأنظمة إذا هي لم تغير، تغييرنا للأسف الشديد نحن نراه أمام أعيننا «فوضى ليست خلافة»، «فوضى مدمرة»... يعني لدينا في الكويت الأمير الراحل الشيخ عبدالله السالم أجرى تغييرا، أحدث لنا على الأقل «دستورا» فيه وثيقة، وفيه مشاركة شعبية، وبه انتخابات... إلخ. بدأ من الرأس مع مجموعة من النخبة، نخبة تجارية وثقافية في ذلك الوقت.

الملك محمد السادس، ملك المغرب، أيضا أحدث تغييرا في الحقيقة، وهو تغيير يسجل له بكل تقدير، الآن أصبح المغرب دولة «ملكية دستورية»، بحيث إن الناس تخول السلطة لمن تنتخبه ليقوم بالسلطة التنفيذية، أما البقية الباقية، مثل تونس التي كان تغييرها أفضل من غيرها، فقد وجدنا المتطرفين يظهرون ليختطفوا

هذه الثورات ويحولوها إلى مكاسب للفكر الذي يؤمنون به، وهو فكر في الحقيقة معادٍ تماماً للديموقراطية وحقوق الإنسان.

د. باقر النجار

ربما يكون الحديث في آخر الجلسة مستهلكا، لذا فإنني سأدخل مباشرة في المعوقات، وأنا أعتقد - وهذه النقطة أشار إليها كثير من الإخوة المتحدثين - وهي ضعف ثقافة الحوار في المجتمعات العربية بشكل عام، وهذا الضعف ناتج عن أسباب كثيرة، فالفرد لا يولد لديه ثقافة حوار، وقابلية للاتفاق مع الآخرين، ولكن هذا الأمر يكون نتاج تدريب، هذا التدريب أشبه بما يكون تدريبا وتكويننا عقليا، تؤدي فيه مؤسسات كثيرة دورا كبيرا، وواحدة من هذه المؤسسات هي المؤسسة التعليمية، حضور هذه المؤسسة في التعميق والتأسيس لثقافة الحوار قد يكون ضعيفا.

المؤسسة الأخرى المهمة كذلك في تأكيد ثقافة الحوار هي المؤسسة الدينية، وقد تطرق الإخوان إلى الدور المعوق الذي تؤديه المؤسسة الدينية في عملية الحوار.

المؤسسة الثالثة المتعلقة بهذا المتغير الآخر، هي المؤسسة السياسية، والمؤسسة السياسية تكاد تهيمن وتوجه كل المتغيرات التي تشكل الحوار، من الإعلام المرئي، إلى الإعلام المقروء، إلى الإعلام المسموع... إلخ، وأصبحت كذلك تسيطر حتى على الفضاء الافتراضي الجديد.

كذلك هناك نقطة أخرى متعلقة بمعوقات الحوار، وهي أن الداخلين في الحوار قد تغيب عنهم أهداف هذا الحوار، هم قد يدخلون في حوار، ويتحول هذا الحوار - بقدرة قادر - إلى شكل من أشكال النقاش البيزنطي الذي لا يفضي إلى أي نتائج مهمة.

هناك أيضا نقطة أخرى، وهي أن الداخلين في الحوار أحيانا تتحول مواقفهم، هم أنفسهم، إلى مواقف مفروضة على الطرف الذي يمثلونه، في حين أن المفروض فيمن يدخل الحوار أن يصل إلى قضايا ومواقف تتمثل في الأطراف المختلفة الداخلة في الحوار، أكثر مما تتمثل في طرفه، وربما في شخصه.

كثيرون منا يدخلون الحوار وهم يحملون صورة نمطية عن الآخر، وهذه الصورة النمطية تجرد، وأحيانا تختصر الفرد، وتبنى عليه مواقف من الآخر.

النقطة المهمة كذلك، هي ضعف ثقافة الحوار في الفاعلين السياسيين، سواء كان هؤلاء «ممثلي الدولة» أو الجهات الرسمية، أو الجهات غير الرسمية في الحوار، وبالتالي تتحول المسألة لتكون أقرب إلى محاولة فرض مواقف معينة على الطرف الآخر، أو اختطاف عملية الحوار لمصلحتهم دون الطرف الآخر، وبالتالي تدخل الأطراف هذه في عملية الحوار وفق هيمنة طرف على طرف آخر.

د. رضوان السيد

سأركز على المعوقات طبعاً، ولكن سأحدث في دقيقة واحدة عن الإشكالية، الإشكالية تتعلق بالشروط التي يمكن أن تكون لهذه التداولية المدنية. لقد فكر في فرص نجاحها كثيراً، خلال السنوات الثلاثين الأخيرة، الفيلسوفان الألمانيان هابرماس، الذي أجاز مصطلح «التداولية»، وتلميذه إكسل هونيل الذي أضاف على قصة التداولية، وأنها ينبغي أن تكون هادفة، وينبغي أن تتوافر لها شروط، منها الحرية. وهذه كانت بديهية موجودة عند هابرماس، لكنه أضاف إلى ذلك القبول والاعتراف والعدالة، متأثراً في ذلك بالفيلسوف الأمريكي صاحب نظرية العدالة جون رولز، لقد اعتبر هؤلاء أن هذه أعلى هي درجات التفكير المدني التداولي في المجتمعات الغربية المعاصرة، وأن هذه الثقافة صارت جزءاً من نظام العالم، ومن ثقافته.

سأعود إلى مسألة إشكاليات الحوار وعوائقه، ذكرت شيئاً من ذلك في الجلسة الأولى، عندما كنا نبحث في الحوار، ولن أعود إليه، وأنا هنا أريد أن أحدد ثلاثة عوائق، أو ثلاث مشكلات، بعضها وصل إلى حالة الاستعصاء، وهي:

1 - أول المعوقات: في الأربعين أو الخمسين سنة الأخيرة، التي خلقها، أو تسبب فيها فشل الدولة الوطنية العربية في مرحلتها الثانية بعد الاستقلال، أنا أسميها هنا في مرحلتها الثورية، يعني عندما قامت عندنا تحت أعلام الاشتراكية والقومية أنظمة عسكرية وأمنية، بحجة تحقيق أهداف الأمة، ثم مع فشلها لجأت إلى تعطيل الحياة السياسية وقمعها، وإلى نشر الفتنة بين الناس من أجل البقاء في السلطة، هذه الدولة وما تصرف به وصفها خير واصف الباحث المصري نزيه الأيوبي في كتابه «تضخيم الدولة العربية» Over stating the Arab State سنة 1994، إذ إنه وصفها وصفاً شديداً الدقة والجمال، بل يمكن القول إنه وصف إحصائي تقريباً، وبالفعل كان الحوار مستحيلاً، فماذا يعني الحوار بالمعنى التداولي؟ أن يكون هناك مجتمع سياسي، وتكون هناك مجتمعات مدنية، والمجتمع السياسي ممنوع قيامه في بلدان عربية رئيسية، في حوالي 10 بلدان، التي دخلتها الحداثة الغربية أول ما دخلتها، أمثال العراق ومصر وسورية والمغرب والجزائر (بعد الاستقلال) وتونس... إلخ، كلها تعرضت لهذه الإعاقات من أنظمة الحكم، ما أدى إلى هشاشة في المجتمعات، وقلص من إمكانات قيام المجتمعات المدنية، ثم الأهم من ذلك أن أهم منتجات المجتمعات المدنية، وهو المجتمع السياسي، ظل معوقاً إلى حد كبير، بحيث لم تتمكن هذه المجتمعات من الوصول إلى حالة سوية من حالات الحوار أو التداول.

2 - المعوق الثاني: هو المعوق الديني الإعاقات الدينية، والإعاقات الحاصلة باسم الدين، هناك تطور مكتوب هنا في الورقة، أن المثقفين العرب الكبار ركزوا في الأربعين أو الخمسين عاماً الأخيرة على شتم الموروث، وهذا هو ما فعلته الأصوليات الدينية في مطلع القرن العشرين، يعني السلفية، والسلفية الإصلاحية هم أيضاً كانوا يريدون القضاء على الموروث، ذهب الموروث، قضى عليه الطرفان، جماعة الإصلاح والاجتهاد والجماعة السلفية، سقط التقليد، تصدع، وخرج من شقوق التقليد الأصوليات، لم

يخرج المجتمع التداولي الديمقراطي، وليس هناك مجال كبير للحديث في هذا الأمر، لماذا؟ انظروا إلى «داعش» الآن، هذه نتاج ثقافة بنيت خلال خمسين أو ستين عاما، وليست نتاج اليوم، من جهة هناك استحالة لقيام المجتمعات السياسية في ظل الدولة الوطنية الفاشلة والقامعة. من جهة أخرى المثقفون الذين يضربون حصارا من جهتين، القوميون واليساريون، الإمبريالية الغربية كارثة كبرى، الموروث الإسلامي كارثة كبرى، فنحن وقعنا بين قطيعتين، أو فُرضت علينا قطيعتان، جاء هذا الجانب الديني، وطبعا من هذا الجانب أطلت هذه الأصوليات في مواجهة الحداثة، ومواجهة هذه الإعاقات في المجتمع السياسي العربي، أو مضاداتها في الحرب الباردة، وهؤلاء يحرمون كل شيء، ويريدون أن يبنوا مجتمعا ودولة على شاكلتهم، لا يمكن أن يكون هناك مجتمع تداولي أو حياة سياسية إذا أصبحت مهمة الدولة هي تطبيق الشريعة، أو تطبيق الدين، كأن الدين غير مطبق، الشريعة هي النظام الكامل، وهي صارت كل نظام إلهي، وصارت مهمة الدولة عند الإسلاميين، سواء المعتدلون منهم أو المتطرفون، هي تطبيق الشريعة كأننا لسنا مسلمين، وهم يريدون تطبيق الدين علينا، جماعة الإسلام السياسي قالت بالهدوء والانتخابات، والآخرين يريدون الوصول إلى تطبيق الشريعة أو الدين من خلال القوة.

مادام الدين في بطن الدولة، ومادامت الدولة تخلت عن وظيفتها في إدارة الشأن العام، والمعتمدة على الجمهور وحرياته، واختياراته لها، وامتلاكه لها، لهذه الدولة، ولإمكاناتها، مادام الأمر كذلك، بل صارت الدولة جزءا من الدين وصار الدين يملك نظاما سياسيا، فلا يمكن أن يكون هناك مجتمع تداولي، ولا يمكن أن نصبح جزءا من نظام العالم، أو من ثقافة العالم، وهذا عائق كبير، أكبر من عائق الدولة الوطنية الفاشلة، لماذا؟ الدولة الوطنية الفاشلة لم تستطع أن تضحك على أحد، قتلت الناس وهجرتهم، ولا تزال تفعل، ولكن الناس لا يزالون يتظاهرون من أجل الحرية، ومن أجل العدالة، يعني لم تستطع تضليلهم، كل هذه الدكتاتوريات لم تستطع أن تخفض من وعي الناس أو تقلل من هذا الوعي، وظلوا مقتنعين بأن هذا طاغوت وتبغي إزالته، وإن لم يستطيعوا إزالته فهذا شيء آخر.

ولكنني أعتقد أن الملف الديني أكثر خطورة، لأن نصف المسلمين الآن يعتقدون أن الإسلام يملك نظاما سياسيا، وهذه مصيبة، لأن الإسلام ليس لديه نظام سياسي، لأنه عندما يملك الدين نظاما سياسيا فمعنى ذلك أنه نظام معصوم، مثل نظرية «الإمامة» عند الشيعة والتي صارت واقعا، كانت مؤجلة لحين ظهور الإمام، لكنها ظهرت الآن في ولاية الفقيه، فهذا نظام ديني، وهذه الخلافة التي يحاولون إقامتها نظام ديني، تعني نظاما معصوما، يعني يقتل باسم الدين، فلا يمكن على الإطلاق أن تقوم دولة دينية؛ لأن هذا الزمان زمان آخر، حتى في العصور الوسطى الإسلامية كانت هناك قسمة للعمل، كان هناك أناس يمارسون المهام الدينية، وأناس آخرون يمارسون المهام السياسية، واختلفوا هم والمأمون على ماذا؟ اختلفوا لأنه تدخل وقال إن «القرآن مخلوق»، فقالوا له: وما شأنك بالقرآن؟ أنت تدير الشأن العام ونحن نطيعك، وليس لك شأن بالقرآن، فلم يرّسّ بما قالوا، وأدخلهم السجن، قاوموا عشرين عاما وقتل منهم المئات، ولكن ذلك في النهاية أدى إلى تقسيم

العمل، الدولة أقامها الإسلام، وهناك أهل السيف وهناك أهل القلم، واستمرت الحال على هذه القسمة، وصارت هناك مصالحه، صحيح كان هناك تداخل، ولكن في ظل مصالحه، وكل يدير شأنه، وهناك صراع على أطراف المجالين، إلى أن جاءت الحداثة وأسقطت ذلك كله، لم تستطع المؤسسات الدينية المقاومة، وهي أصلاً بدأ ينتابها الضعف، وهي المؤسسات التقليدية، وحل محلها إما المثقفون الإнтليجنسيون، وإما الضباط والأمنيون، وإما الأصوليون الدينيون.

د. منصور بوخمسين

سأحاول أن أعود إلى نقطة واحدة مما ذُكر في المحور الأول؛ من أجل ربطه بالمحور الثاني، فنحن يمكننا القول إن الحوار هو ما يميز الإنسان عن غيره من الكائنات الحية، وهو القدرة على التفاعل المعرفي والعاطفي والسلوكي مع الآخرين، وهو ما يسهل نقل الخبرات والمفاهيم بين الأجيال، وعبر الحدود الجغرافية والسياسية... إذن الحوار في الحقيقة لم ينقطع قط، الحوار موجود، موجود على مستوى الأسرة، موجود على مستوى الجماعات، موجود على مستوى الخلافات الدينية، المذهبية، الثقافية، الحدودية، المصالح، الطبقات... دائماً يكون الحوار موجوداً، اعتقد أن ما يحكم ما تكلمنا عنه، أو نحاول أن نتكلم عنه الآن هو: هل الحوار ناجح أم غير ناجح؟ هل الحوار ينتج المطلوب منه أم أنه فشل في إنتاج هذا المطلوب؟ هل الحوار يساعد أولاً على نقل المعارف، على نقل الخبرات، نقل التعاطف بين الأجيال؟ هل الحوار منتج؟

أنا اعتقد أننا لو أقررنا بأن الحوار جيد، لوجدنا إجابات عن تلك الأسئلة التي تدور في أذهاننا، ووجدنا إجابات وحلولاً للمشكلات التي نتوقف عندها، ووجدنا أن المجتمع يتقدم وأصبح من أفضل إلى أفضل، ومستوى المعيشة في ارتفاع وتقدم، والحريات في تقدم، وهناك تعايش سلمي، وهناك تعاطف... إلخ، إذن فليس لدينا مشكلة، الحوار لا يوجد به إشكال، لكن إذا وجدنا أن المشكلات موجودة وفي ازدياد، وتتحول إلى عنف، إلى تأخر، إلى ظلم، ملايين الناس الذين يموتون في البحر فراراً من حرب وموت بحثاً عن النجاة والوصول إلى شواطئ أوروبا... إلخ، إذا وجدنا كل هذا فمعناه أن هناك مشكلة، وأن الحوار لا يسير في شكله الطبيعي، ولا يقوم بأدواره المنوطة به، وهنا يمكننا القول إن لدينا إشكالية في الحوار، لأن هذا الأمر مرتبط بنتائج، هذه عملية إنسانية، الناس في كل الحضارات، في كل الأماكن يقومون بها، يدخلونها، وكل شيء له هدف، الحوار له هدف، وهذا الهدف هو إفراز نتائج، والنتائج هي عبارة عن توسع في المعرفة، إجابة عن الأسئلة الخمسة أو تفريعاتها، والإجابة أو الاستجابة لمشكلات وإيجاد حلول لها، غالباً تكون - وليس دائماً - نحو الأصلح، وإذا اكتشف الناس أن الإجابات غير صالحة، عندئذ يمكن أن نعود ونتحاور مرة ثانية، ونبحث عن إجابات وحلول أفضل من تلك التي تم التوصل إليها في المرة الأولى.

إن أكبر عائق في هذه العملية، الآن أعود مرة ثانية إلى الأسلوب الذي نستمد منه الأجوبة، ونستمد منه الحلول... هل نستخدم العقل أم نستخدم نصوصاً قد تكون مقدسة؟ ومثلما قلت: ليست القضية الإسلام أو غير الإسلام، نحن لا نتكلم عن القرآن أو عن الحديث الشريف، بل نتكلم عن نصوص تنسب إلى أناس

مثلنا، والآن أصبحت هذه النصوص مقدسة... الآن هذه النصوص المقدسة تجاوزت بكثير المقدس الذي كان موجودا.

لقد صار الآن هناك خلط في المقدس، إلى درجة أصبحنا لا نملك القدرة على التفريق بين «ما هو المقدس» و«ما هو غير المقدس»، هذا الأمر يحتم ضرورة استخدام العقل، نجاح الحوار يستقضي تدخل العقل، ولا يمكن أن ينجح الحوار من دون استخدام العقل، إن عدم إعمال التفكير معوق حقيقي للحوار، أو المعوق لنجاح الحوار، الحوار ينتج ما نريد أن نتجه، وأنا عندما أتكلم بالتفصيل عن المعوقات، وكيف أن هذا نزل إلى أسفل، وأصبح على شكل ممارسات مستمرة معنا إلى اليوم، أبرزها موضوع «الخطوط الحمراء»... بالأمس، نقل أحد الزملاء المتحاورين موقفا من الجامعة بينه وبين طلبته، بأنه اعترف لهم مرة بأنه أخطأ في كذا، واعتذر عن خطئه، وكيف أن هؤلاء الطلبة يعتقدون أن أستاذ الجامعة لا يخطئ... بل إنهم يرون أن السلطة لا تخطئ. أنا أمس أتناقش مع طلبتي فيقولون: نحن لا نسأل هذا السؤال، لا نسأله، لا أتذكر ما هو هذا السؤال... لا يجوز أن نسأل مثل هذه الأسئلة، إحدى الطالبات استخدمت هذا المصلح أن لديها «خطوطا حمراء» فلا تستطيع أن تتجاوزها، طبعا نحن تراثنا كله قائم على هذا الشكل، مائة مرة سمعنا قصة أن «فتاة تذهب إلى بيت ما ويطلب منها أن تفتح كل الغرف ما عدا غرفة واحدة يجب عليها ألا تقترب منها، وأن تفتح كل الصناديق إلا هذا الصندوق يجب عليها ألا تفتحه»، هناك أشياء الآن خارج العقل، مواقف لا يستخدم فيها العقل، ولا يتدخل فيها! الآن الحوار، والحوار العقلاني الذي يعتمد على العقل، الحوار الذي لا يعود إلى المقدس، الحوار الذي يستخدم الـ Inductive هو السائد، هو الذي يغير... إذا نظرنا إلى الغرب في محاولة للوقوف على أسباب تقدمهم، القضية ليست قضية تمييز عنصري أو تمييز ثقافي... إلخ، بل الأساس هو طريقة التفكير، طريقة الحوار... الآن إذا عدنا إلى الأمثلة العملية، الشركات الآن تدار بالحوار، بدءا من مجلس الإدارة وحتى فرق العمل. الدولة تدار بالحوار وتبادل الأفكار، وقبول حتى أكثر الأفكار غرابة، لكي يتم التوصل إلى الحلول المناسبة، تُطرح الأسئلة، وجميع الناس على استعداد لقبول أي جواب، مهما كان غريبا في سبيل الوصول إلى مصلحة الجميع، الحكومات، الأسرة... إلخ.

في الواقع نحن عندما ندخل في حوار، على كل المستويات، سواء كان هذا الحوار على مستوى الأسرة أو على مستوى العمل، أو على أي من المستويات فلا بد من إعمال العقل، وتبادل الأفكار، وقبول حتى أكثر الأفكار غرابة، وذلك للوصول إلى ما نأمله من الفائدة المبتغاة.

د. أحمد يوسف

اسمحوا لي أن أطرح سؤالا ورد بخاطري عندما كنت أستمع إلى الزملاء الأفاضل وهم يتحدثون عن إشكالية الحوار، وهو: هل كان لدى أسلافنا في القرنين الثالث والرابع الهجريين مثل هذه الإشكالية التي نعيشها الآن ونهتم بها؟

في اعتقادي أنهم لم يكن لديهم هذه الإشكالية لا في الحوار ولا في الثقافة، والسبب في تقديري، والله

أعلم، أنهم كانوا ينتجون ما يأكلون، وما يشربون، وما يصنعون، وكل شيء، ومن ثم، وبناء على إنتاجهم، أسسوا ثقافتهم، فالثقافة لا تُنتج في فراغ، وإنما تنتج بناء على أسس مادية يعيشها الناس، وهي أساسا الوجه الإنساني من علاقة الإنسان بمجتمعه، والطبيعة التي يعيش في وسطها أو في ظلها، من هنا فإن الإشكالية الحقيقية في مسألة الثقافة الآن هي أننا لا ننتج، تعطلنا عن الإنتاج بمعناه المادي، ومن ثم فرغنا إلى نوع من الثقافة نأخذها إما من موقف انتقائي من موروثنا المزدهر، وإما من موقف انتقائي من موروث الآخر المعاصر المزدهر أيضا، فأصبحنا كأمة نعيش بين ماضيين، أو بين أصوليتين: أصولية ننتقيها مما نحب من تراثنا، وأصولية أخرى تفرقنا بسببها عندما نأخذها من الآخر، ومن ثم فنحن في حاجة إلى إعادة تصحيح مفهوم الثقافة، وإلى إعادة تصحيح هذا التصور الذي نطرحه الآن، فنثقافتنا تحتاج إلى أمور أساسية لكي ينجح الحوار، إذا كنا نعتقد أن الحوار مبني على الثقافة، وهذا الأمر صحيح، فإن ثقافتنا إلى هذه اللحظة، اللحظة التي أتكلم فيها، لم تنحز إلى العقل انحيازاً واضحاً، مازال هناك تأرجح بين الميل إلى العقل والميل إلى الخرافة! وأظن أن الشواهد في حياتنا كثيرة جداً، ولا مجال لذكرها نظراً إلى ضيق الوقت.

وأيضاً لم تنحز ثقافتنا إلى تحديد دور العلم، ودور الدين، فمازلنا منقسمين حول هل العلم أولاً أم الدين أولاً؟ مع أن لكل منهما دورين مختلفين في حياتنا، العلم له دور لا ينكره أحد، والدين لا ينكر دور العلم، وأيضاً الدين لا غنى عنه، لكننا لم نحسم هذه المسألة إلى الآن، بينما الآخرون الذين يعيشون معنا الآن حسموها منذ قرون مسألة الدين والعلم، ومسألة العقل والخرافة، وأساس مجتمعاتهم، ومن هنا أصبحت ثقافتنا التي نقيم عليها الحوار، سواء بيننا - نحن أبناء المجتمع في بلادنا العربية المختلفة - أو بيننا وبين الآخرين، أصبحت ثقافتنا هذه تحتاج إلى أمور أساسية في تقديري، ويمكن سرد هذه الأمور في التالي:

- 1 - تصحيح الصورة الذهنية المأخوذة عن الآخر، سواء كان هذا الآخر، المختلف معي، في بلدي أو في وطني، أو ما نسميه نحن بـ «الغرب»، فالغرب ليس كتلة سكانية واحدة، ولا كتلة لغوية واحدة، ولا كتلة عقائدية واحدة، ولا كتلة ثقافية واحدة، بل فيه من التنوع والتعدد ما يند عن الحصر.
- 2 - مازالت ثقافتنا هذه - بالفعل - تحتاج إلى أن تُرسخ إيماننا بالعلم، مع أننا أمة لها موروث طويل في العلم.
- 3 - أيضاً ثقافتنا هذه هي واحدة من هذه الثقافات الموجودة في العالم، فلا يمكن أن تكون لنا ثقافة والعالم كله له ثقافة، وإلا عزلنا أنفسنا عن هذا العالم، ومن ثم فهناك مشتركات بين الثقافة، ومن هنا نحتاج إلى أن نؤمن بعالمية الثقافة، كما نؤمن بعالمية العلم، فالكيمياء ليس فيها مسلم وليس فيها مسيحي، وليس فيها بوذي، بل هي كيمياء، ومن ثم نحتاج إلى عالمية الثقافة بمعنى المشتركات الثقافية التي يجتمع عليها كل الناس في كل أنحاء العالم، أما الخصوصيات فهذه لا نقاش فيها.
- 4 - نحتاج إلى أن نؤمن وأن نرسخ أن الدين هو منبع أصيل من منابع القيم... نحن مازال يغيب عنا، حتى وقتنا هذا، أن الدين منبع ثمر من منابع القيم.

5 - نحتاج إلى أن نؤمن بالتعدد والتنوع في داخل ثقافتنا العربية، وكما قلت في كلمتي الصباحية، فإننا لا نعيش في ظل ثقافة واحدة، وينبغي أن نؤمن بهذا، وبأننا نعيش في ظل ثقافة مشتركة، فيها من التعدد، وفيها من التنوع ما يحتاج منا إلى أن نتأمله وإلى أن نبرزه.

6 - وأود أن أختتم حديثي بكلمة أخيرة، وهي أننا نحتاج إلى رفع الوصاية عن العقول، ورفع احتكار امتلاك الحقيقة، أيا كانت هذه الحقيقة، وعلى أي مستوى، سواء كان مستوى سياسيا أو دينيا أو ثقافيا... أو أي مستوى من هذه المستويات، عندما ننجز هذه الأمور - في تقديري - سوف تختفي من ثقافتنا ملامح العنف التي تحدثنا عنها جميعا، كلنا تحدث عن العنف الموجود في الثقافة العربية، كلنا تحدث عن كيف لا يحترمون الآخرون من منطلقات ثقافية، وليس من منطلقات إنسانية. من هنا أعتقد أن هذه هي الإشكاليات، وهذه هي المعوقات التي نحتاج إلى التغلب عليها، وإيجاد حلول لها في مثل هذه الآونة.

د. حامد الحمود

أعتقد أن أهم معوق للحوار هو مفهومنا للتاريخ، أو تجربتنا عبر التاريخ، هو معوق للحوار كجزء من الثقافة، أنا أعتبر أن الحوار هو وسيلة للتداول الثقافي، وأن أهم معوق هو فهمنا للتاريخ، ولا بد من المقارنة، وأعتقد أن من أسباب تطور العالم الغربي واستقراره ونموه هو أنه استطاع أن يستوعب التاريخ بطريقة بناءة منتجة، ومن مظاهر هذا الاستيعاب، لو أخذنا مثلا، ما حدث في أوروبا في القرن السادس عشر من حروب ومآس أدت إلى القضاء على ثلث سكان أوروبا، وانتهت إلى معاهدة ويستفاليا في العام 1948، هذه المرحلة أدت إلى مآس وقتل وتشريد وفقدان الملايين، لكنها أدت إلى نمو فكر جديد وفلسفة جديدة، وأنا دائما أذكر أن إيمانويل كانط ولد بعد أربع سنوات من توقف هذه الحروب، ففهم الغرب للتاريخ وتجاوزهم له أدى إلى ما هم عليه الآن من تطور بشكل جذري كبير.

من ناحية أخرى، لو أخذنا مثلا نظرتنا إلى التاريخ، نحن دائما ننظر إلى التاريخ على أنه يبدأ بالتاريخ الإسلامي، وقبل التاريخ الإسلامي هو جاهلية، قلما ما يدرس في العالم العربي التاريخ الفرعوني، أو التاريخ الإغريقي، أو التاريخ البابلي، وهذا يعتبر جاهلية... التاريخ الإسلامي يدرس بصورة فيها مبالغة في التقديس، يعني دائما عندما يذكر التاريخ الخلفاء الراشدين، فإنه يذكرهم بمثالية مبالغ فيها، وإن كانت فترة حكمهم فترة فيها جزء كبير من المثالية، ولكنها ليست بتلك الصورة التي تنقل إلى المتابعين والقراء لهذا التاريخ، ونهاية تلك الفترة تثبت عدم مثليتها، لكن مع ذلك، وألجأ إلى ما كتبه محمد عابد الجابري في هذا الموضوع، أن هذا الخلاف وهذا القتل كذلك هو الذي ولّد بداية الحوار أو بداية الثقافة في التاريخ العربي، مثلا بعد معركة الجمل، وبعد معركة صفين، لما فوجئ كثير من العرب ودهشوا، بل أصابتهم الفاجعة، مما وقع بين المسلمين قرروا أن ينسحبوا من المعركة، وأخذوا يفكرون بينهم وبين أنفسهم، وأسس في هذا الوقت فكر المرجئة، ومن أشهر هؤلاء كان سعد بن أبي وقاص الذي دُعي إلى المشاركة في القتال بين علي بن أبي طالب ومعاوية بن أبي سفيان، فكان له في هذا الأمر مقولة مشهورة، إذ يقول: «عندما يأتيني أحدكم بسيف له عينان ولسان،

ويرشدني إلى أن هذا مؤمن وإلى أن هذا كافر، سأذهب للقتال». هذه المأساة التي تعتبر بداية نهاية المثالية هي نفسها - في الوقت نفسه - كانت بداية لتأسيس فكر جديد، بداية الحوار، بداية الثقافة العربية، فنحن لا نستطيع أن نعزل نشأة الثقافة أو الحوار عن المعوقات، المعوقات التي نجدها عاملاً مدمراً للثقافة وللحوار هي في الوقت نفسه عامل لخلق الحوار.

د. عبدالمالك التميمي

أيها الإخوة شكراً على هذا الحوار الجاد العميق، الذي أثرى موضوع ندوتنا حول ثقافة الحوار، أرجو لكم التوفيق وإلى الملتقى.

المحور الثالث: لماذا الحوار؟

د. عبدالمالك التميمي - مدير الندوة

نبدأ جلسة المساء، وأود أن أشير إلى الواقع الإثني المأساوي الذي يعيشه العرب، وهو ناجم عن أن عالمنا العربي دأب على اللجوء إلى الصراع والنزاع، بدلا من الحوار، وهناك مشكلة واضحة لكل ذي عين، وهي أننا نبدأ بالصراع أولا، ثم ننتهي بالحوار، بعد أن يكون الجميع قد خسروا بشريا واقتصاديا وعمرانيا ما لا يقدر بثمن، ولا يمكن تعويضه، والسؤال: لماذا لا نبدأ بالحوار بدلا من الصراع؟ فالحوار في ظل الصراع يتحول إلى عملية صعبة، وغالبا ما يفضي إلى الفشل، ولا يثمر نتائج إيجابية.

وهناك مشكلة كبيرة تتمثل في أن الحوار غالبا ما يكون أحد طرفيه قويا والآخر ضعيفا، والآخر مضطر إلى حضور الحوار والمشاركة فيه، ويدفعه ضعفه في التفاوض إلى خسران بعض النقاط، والأمر الآخر أن بعض الأطراف تحضر الحوار لتحقيق مكاسب «تكتيكية»، بينما هي لا تؤمن بالحوار أصلا على الصعيد الإستراتيجي، ويحضرنني هنا مثال: جرى حوار بين العراق وإيران في الجزائر في العام 1975 حول الحدود، ومشاكل الأكراد وشط العرب، وأثمر الحوار اتفاقية معروفة، لكن هذه الاتفاقية تعرضت للتمزيق في العام 1980، لتندلع الحرب بين البلدين، فماذا كانت نتيجة الحوار الذي دار في 1975 بين شاه إيران وصادق حسين، الذي كان حينذاك نائبا للرئيس، ولم يكن رئيسا؟ وبم أفادت الاتفاقية؟

الأمر ذاته حصل على الكويت، في اتفاقية «العقير» في العام 1922، في حوار قادته بريطانيا حول الحدود، وخسرت الكويت بموجبها أراضي في المنطقة الجنوبية، لأنها كانت - حينذاك - الطرف الأضعف في الحوار، وهذا الأمر يوضح أن الحوار يجب أن يكون بين أطراف متكافئة ومتوازنة، وإن كان هذا - مع الأسف - لا يحدث في الواقع كثيرا، في ظل الظروف التي نعيشها.

هناك أيضا قضية الحرية، فالحوار يقتضي أولا بيئة حاضنة للحرية، فالحوار لا ينمو ولا يتسع في بيئة متوترة ودكتاتورية، وأنا درست الحرب الأهلية الثالثة في لبنان (1975 - 1987)، وقد خاض الفرقاء صراعا طويلا قُتل فيه مئات الآلاف، ودُمر الكثير من لبنان الدولة والمجتمع، قبل أن يجلس المتخاصمون إلى مائدة التفاوض من أجل اتفاق الطائف، والسؤال الذي يتعين طرحه هنا، هو: لماذا بدأنا بالصراع، وأهدرنا كل هذه التضحيات الباهظة، ثم نلجأ إلى الحوار، بعدما يكون الخراب قد انتشر في كل الأرجاء؟ الإجابة الوحيدة هي فقدان ثقافة الحوار، وهي الثقافة الخاصة بالتصالح والتعايش، والتي يحمل لواءها المثقفون الذين يعانون بسبب التهميش في عالمنا العربي.

ونحن إجمالا يفوتنا أن نربي أجيالنا الجديدة على ثقافة الحوار، سواء في البيت أو المدرسة، وربما كانت هذه «الطامة الكبرى»، إذا لم يتعلم التلاميذ في المرحلة الابتدائية ثقافة الحوار، فالتوقع أن يستمر وينمو

على أحادية الرأي، والدكتاتورية، ولذلك صار في داخل كل شخص منا دكتاتور صامت، سيظل كامنا لكنه - بلا شك - سيجد اللحظة المناسبة للظهور والانقضاض!

هذه بعض الهواجس التي يثيرها موضوع «لماذا نتحاور؟ ولماذا يتأخر الحوار؟ ولماذا يأتي التحاور دائما في آخر الترتيب، بينما يجب أن يكون في الصدارة؟».

ولأن هذه إشكالية «عربية» عامة، فلنقتسم هذا «الهم»، ونبدأ الحوار.

د. محمد الشريف

هذا السؤال كبير ومهم، وفي البداية هناك ملاحظات لطيفة، أن القضية ترد في كتب اللغة تحت لفظ «محاوّر» وليس «حوار»، فالزبيدي في «تاج العروس» يقول: «المحاورة» هي «المجاوبة»، والمحاورة مراجعة النطق والكلام في المخاطبة، وهم يتراوحون ويتحاورون، والتراوح يوحى بالألفة، فأول سبب للحوار أن أعرف الطرف الآخر، وأنفتح عليه... سبق أن قلت في الصباح إن المشكلة عندما أتكلم مع «الآخر» وأحاوره أنني تكون لدي صورة ذهنية مسبقة، وهذه الصورة غالبا لا تكون مأخوذة مما قاله هذا «الآخر» أو كتبه، بل مأخوذة عنه، أي ما قيل عنه أو كتب عنه، فلعل هذا الحوار يفتح باب المراجعة، ولنكن صُرحاء بدلا من التوتر الذي يوجد أحيانا بين السنة والإخوة الشيعة، أضرب مثلا يدل على أهمية الحوار أو المحاورة لإزالة هذا التوتر، الذي يقوم غالبا على الصورة الذهنية المسبقة، عندما دخلت المجال العملي، وصرت الأمين العام للوقف، صار لا بد لنا من التعامل مع الوقف الجعفري والقائم عليه من الإخوة الشيعة، فوجدت أن نقاط الاتفاق أكثر من نقاط الخلاف التي يحرص البعض على إظهارها والتركيز عليها. ولكن التعرف إلى الآخر، والانفتاح عليه يفتح الأبواب للتعاون لتعزيز ما نتفق عليه، وتجنب ما نختلف فيه.

ذات مرة زارني وقد من الكنائس الكاثوليكية في الشرق الأوسط زيارة مجاملة، فقلتُ لهم في سياق تبادل الآراء: «إن المشكلة بيننا وبينكم أن كُلا منا حريص على أن يسرق أتباع الآخر، ولو أننا جميعا تركنا هذه القضية، وانشغلنا باستعادة الفسقة الذين خرجوا من تحت مظلتنا أو مظلتكم لربحنا جميعا مزيدا من المؤمنين، وليسرنا لأنفسنا جميعا طريق التعاون في مجالات الخير المتفق عليه، كمحاربة الإلحاد والفقر والمرض واستبعاد الآخرين، وغير ذلك كثير»، وقلت إن أفضل طريقة للتعاون أن نجند الشباب للقضية المعنية، أي أن يجتمع كوكبة من الشباب من الطيف الإسلامي بمختلف تنوعاته، وبصحبته شباب مسيحيون من المذاهب المختلفة، ومثلهم من اليهود، وهذه هي الوسيلة التي تبني الجسور بين الفصائل المختلفة، وتفتح الأبواب بينهم في كل الاتجاهات. أما إذا ظللنا متفرقين، وكل منا يرى نفسه أنه هو الوحيد الذي يجب أن يعلو على الآخرين، فهذه هي المشكلة، لأننا إذا أردنا حوارا فيجب أن ينظر كل طرف إلى الآخرين في إطار المساواة. وأختم بهذه القصة، وهي حديث وارد في «البخاري»، وتشير إلى أن رجلا من الأنصار أراد أن يشتري شيئا من يهودي، فلم يقبل اليهودي بالسعر الذي ضربه الأنصاري، وقال له: لا والذي فضل موسى على العالمين، فلطمه الأنصاري على وجهه مؤثبا إياه بقوله: تقول هذا ومحمد صلى الله عليه وسلم بين ظهرائنا؟ فذهب الرجل

اليهودي إلى النبي وقال له: يا أبا القاسم، أياضام ذمي في دينك؟ فقال له: وما ذاك؟ فروى له ما حصل، فسأل النبي صلى الله عليه وسلم الأنصاري: أضربته؟ قال: نعم، لأنه قال: «لا والذي فضل موسى على العالمين»، فما أعجبني، لأنك الأفضل، فقال النبي: لا تفاضلوا بين أنبياء الله، وفي رواية أخرى «أولياء الله». ونتعلم من هذه الواقعة أنه حتى في القضايا العقّدية يجب ألا يكون هناك توتر، لأن توتر طرف يبعث على توتر الطرف الآخر، والله سبحانه يقول: ﴿وَلَا تَسْبُوا الَّذِينَ يَدْعُونَ مِنْ دُونِ اللَّهِ فَيَسْبُوا اللَّهَ عَدُوًّا بِغَيْرِ عِلْمٍ﴾^(*)، والخلاصة أننا في الحوار يجب أن نفتح المجال للتعارف والتعاون، وأن نتجنب القضايا التي تثير حساسية الآخرين، ومن دون ذلك سيغدو الحوار عقيماً.

د. محمد الفيلي

محور «لماذا الحوار؟» يقودنا إلى مناح عدة، ويجب اختيار جزئية في هذا الإطار، لأن هذا الأمر يقودنا إلى سؤال مهم أيضاً: «لماذا لا نتحاور؟» أو «لماذا نتحاور بعد أن يأخذنا الإنهاك نتيجة المعارك؟»، وهناك جانب آخر هو: «ما فائدة الحوار؟». وفي الجزئية أعتقد أن إحدى أهم فوائد الحوار - وليست الوحيدة بالطبع - هي تعزيز السلام الاجتماعي، فالسلام الاجتماعي يقتضي وجود حوار، لأن الحوار يسمح لنا أولاً باكتشاف العقد والمشاكل، ومن ثم يمكن معالجتها، كما يتيح للمجتمع عملية «التفريغ»، كي لا يتراكم «كبت» للمشاعر الناتجة عن الخلافات. ويسمح لنا بتوسيع دائرة الفهم المشترك، والاقتناعات المشتركة، التي تتأتى من الفهم المشترك أولاً، يجب أن أفهم إذا كان الآخر غاضباً ولماذا هو غاضب؟ وماذا يدور في عقله؟ وكيف أفكر أنا؟ فهذا يمثل نصف الطريق، بالإضافة إلى أن الحوار يتيح أساساً معرفياً يقلل من التوتر، ويختصر الطريق إلى التفاهم.

وفي إطار نقطة الخلافات المذهبية التي أثارها الدكتور محمد الشريف بين الشيعة والسنة، كمثال: في خلال نقاش برلماني حدث في دور انعقاد سابق، في فصل تشريعي لمجلس الأمة، انتقد أحد الأعضاء الموقف السياسي لزميله، وهذا أمر عادي وطبيعي، ثم قال له: «أنت تمارس التقيّة؟»، وبالطبع أثارت العبارة غضب النائب الآخر، وأنا أعتقد أن كل هذه القصة كان يمكن أن نتحاشاها، ونوفر للجلسة وقتاً مهماً أهدره النائبان في مناقشة الأمر، لو كان هناك فهم لمسألة «التقيّة» باعتبارها تطبيقاً لقاعدة «الضرورات تبيح المحظورات»، وهي قاعدة موجودة في المنظومات القانونية منذ القانون الروماني، وتعمل بها كل المدارس القانونية على اختلافها... إذن وجود الحوار يخلق عدداً من الفوائد الكبيرة، واحدة منها السلام الاجتماعي. وتحضرني هنا إشارة في الدستور، في المذكرة التفسيرية للدستور الكويتي، تقود إلى أهمية الحوار، لأننا قلنا إن الحوار أساسه وجوهره وجود شبكة من الحريات تسمح بالتعبير، ومن ثم تقليل التوتر، وبالتالي منع الانفجار.

* القرآن الكريم: سورة الأنعام، الآية 108.

وهناك نقطة أخرى تتعلق بالتنظيم الدستوري لمسؤولية الوزراء السياسية، فهناك أصلا - وبصورة خاصة - رقابة الرأي العام التي لا شك في أنها تمثل الحكم الديمقراطي، الذي يأخذ بيدها ويوفر مقوماتها، ويجعل منها العمود الفقري في «شعبية الحكم»، وهذه الضمانات مهمة، لأن الحريات بلا جدال تعزز الوعي السياسي وتقوي الرأي العام، وبغير الحريات تنطوي النفوس على «تذمر» لا تعالجه الوسائل الدستورية، وتكتفم الصدور مشاعر سلبية لا يكون لها متنفس بالطرق السلمية، ومن هنا تنشأ القلاقل، وينتشر الشعور بالاغتراب عن المناخ الاجتماعي المحيط. وهكذا يتضمن النص الدستوري اعترافا رسميا بأهمية الحوار ومقوماته، ومنها وجود شبكة من الحريات... ولكن بقيت حرية التعبير، وحرية تكوين الجمعيات، وحرية المعارضة، وكل هذه مقومات الحوار، الذي وجدناه في الدستور، أي فكرة الحوار بين السلطة والأفراد - سواء كانوا أفرادا عاديين أو في حالة تجمع وتكتل من خلال جمعيات أو أحزاب - وكذلك الحوار مهم بين القوى السياسية في المجتمع، فالיום تتردد الدعوات إلى حوار بين الشمال والجنوب، حوار بين المسلمين والمسيحيين، وفي غمرة هذه الدعوات ننسى أننا في حاجة حقيقية إلى بناء حوار داخل مجتمعنا نفسه، وربما كان ما نراه أمامنا حاليا هو إحدى نتائج غياب الحوار، وإن كنت لا أقول إنه السبب الوحيد.

الحوار داخل مكونات المجتمع مطلوب بشدة، وليس فقط بين السلطة والجماعات... نحن نحتاج إلى الحوار دائما بين مكونات المجتمع.

د. فاطمة الصايغ

للحوار قواعد وأسس وأخلاقيات من دونها لا يمكن أن يقوم حوار. وقد أدرك العالم الحديث أهمية بناء جسور للتواصل بين الثقافات والأديان والأخلاقيات، وفي هذا السياق أعلن يوم 21 مايو يوما عالميا للتنوع الثقافي والحوار والتنمية.

سأتحدث في نقطتين تتعلقان بالحوار: إحداهما قواعد الحوار، والأخرى أخلاقيات الحوار. أولا قواعد الحوار كثيرة، لكنني وضعت ثلاثا منها ذات أهمية، وهي، أولا: أهمية ممارسة النقد الذاتي، فالعديد من الدراسات أثبتت أن أحد أهم أسباب التقدم في الغرب هو ممارسة النقد الذاتي، لتصحيح المسيرة، وفي إطار حوار الثقافات الذي تسود الدعوة إليه حاليا، أصبحنا في أمس الحاجة إلى ممارسة النقد الذاتي، حتى تكون لدينا شرعية في نقد الآخر، وبعبارة أخرى، عوضا عن أن يوجه إلينا «الآخر» (سواء كان أوروبا أو أمريكا) اللوم على سلباتنا السياسية والثقافية والاقتصادية، يتعين علينا نحن أن نعترف بهذه السلبات، ونشخصها ونعطيهما التكيف الصحيح، تمهيدا لمعالجتها.

ثانيا: الاستيعاب النقدي العميق لثقافات الآخرين ومصادرها، وهنا يتطلب الأمر رسم خريطة معرفية عن «الآخر»، نحدد فيها التيارات الفاعلة والأيدولوجيات المؤثرة، كما نحدد الوزن المناسب لكل تيار من أقصى اليمين إلى أقصى اليسار، من ليبرالية وعلمانية وديمقراطية، وعنصرية، لأن بعض هذه التيارات متعاطف مع العالم الثالث عموما، ومتسامح مع المسلمين، في حين قد يكون بعضها الآخر يمينيا متطرفا كارهها

للحوار مع الآخرين، ومن بينهم المسلمون بطبيعة الحال، لأنهم (هؤلاء اليمينيين) يناصبون الآخر العداء أيا كان لونه وعرقه وثقافته.

وأهمية هذه الخريطة المصرفية أنها ستساعد الذين يتولون مسؤولية الحوار على معرفة الجماعات والمؤسسات التي يجب أن يستهدفها الحوار.

ثالثاً: اعتماد المنهج العلمي والالتزام بالموضوعية في الحوار. وقد تحدثنا في وقت سابق في هذه الندوة عن الموضوعية بوصفها السبيل لمعرفة الآخر معرفة حقيقية، ومن دونها سنكون عاجزين عن تقييم الآخر بصورة صحيحة ودقيقة.

أما أخلاقيات الحوار فقد استقيتها من أكثر من مصدر، فالسيد ياسين - على سبيل المثال - كتب كثيراً عن أخلاقيات الحوار، وقواعد الحوار، والحوار الثقافي مع الآخر. وأخلاقيات الحوار كثيرة من بينها: احترام التعددية الثقافية، وتجنب الصورة النمطية، إذ إننا كثيراً ما نقع أسرى لصورة نمطية نرسمها عن الآخر، ثم نتشبث بها، ولا نقبل تغييرها. ومن أخلاقيات الحوار أيضاً الاحتكام إلى العقلانية والإدراك السليم لظروف الحوار وبيئته الموضوعية.

ومن الملاحظات التي يتعين التنبيه إليها رفض وجود معايير ثابتة للمفاهيم الحضارية والثقافية، كالتقدم والتأخر والتخلف، ووجوب الإقرار بأن ما حققه الغرب في عصرنا الحالي ليس بالضرورة هو المثال والنموذج الذي يتعين الاقتداء به، والنسج على منواله لتحقيق التقدم الحضاري، فنحن يمكننا أن نحقق التقدم، ولكن بطريقة أخرى تختلف عن النموذج الغربي، ولعل هذا ما أثبتته تجارب الحداثة والتحضر في دول آسيوية عدة، فماليزيا مثلاً متحضرة ولكنها اتخذت طريقاً آخر للتحضر استلهمت فيه قيمها هي، وثقافتها الخاصة، ونجحت في تحقيق التقدم.

أعتقد أيضاً أننا لا بد أن نعرِّج على أهمية الحوار الإسلامي - المسيحي، وأنا أعتقد أنها إحدى أهم النقاط التي ينبغي ألا نفرغ من هذه الندوة قبل أن نعطيها جانباً مهماً من عنايتنا وحوارنا.

د. رضوان السيد

أول اجتماع للمثقفين العرب استنتج أن هناك أزمة ثقافية في العالم العربي كان في العام 1974، وهو اجتماع عُقد على أرض الكويت في ندوة حملت عنوان «أزمة التطور الحضاري»، ولم يكن هناك إسلاميون وقتذاك، بل كان المحاضرون يساريين وقوميين (ما عدا أنور عبد الملك)، وجميعهم توافقوا على أن هناك أزمة سببها الإسلام، وإنه ينبغي التخلص منه حلاً لهذه الأزمة، لكن أحداً لم يتحدث حينئذ عن حافظ الأسد ولا أنور السادات ولا معمر القذافي، كأن هؤلاء لم يكونوا سبباً لأي أزمة ثقافية أو سياسية. وعلى رغم أن مصر كانت قد خرجت منتصرة من حرب أكتوبر - قبل الندوة بعام - فإنهم قرروا تحميل المسؤولية فقط على ما سموه الثقافة الموروثة، وبعد كل ذلك انفجر الوضع، وظلوا هم مشغولين بقضية «كيف نقضي على الموروث؟».

أنا أقترح أربع أفكار موجزة تمثل مخارج من الأزمة الثقافية التي نعانيها:

أولاً: بعث الحيوية في المجتمع السياسي، لأن هذا المجتمع هو الذي يطور التداول في التفكير في شؤون الدولة، مما يجعل الدولة قوية، فمثلاً لماذا لم تنجح الجماعات الإنجيلية في الدول الغربية، على رغم أنها أقطعت من المتطرفين عندنا، ولماذا استطاعت هذه الدول التخلص من هذه الجماعات؟ لأن هذه الدول قوية، والمجتمعات السياسية كذلك، وقد يكون كل ما فعله «الإنجيليون الجدد» أنهم سيطروا أحياناً على الانتخابات، لكن الآن لم يعد أحد يذكرهم، لا في أمريكا ولا في كندا. ولا في بريطانيا ولا في ألمانيا، لأنها دول قوية.

الآن الجماعات البوذية هائلة، وكذلك الجماعات الهندوسية، لكن الدول التي تظهر فيها هذه الجماعات ليست قوية، ولهذا يمكن أن يكون هناك شر مستطير، مثلما يحدث لدينا حالياً. وقد قرأت كتاباً مهماً عنوانه «السياسات الدينية والدول العلمانية» لكاتب أمريكي يدعى سكوت هيبارد^(*)، وي طرح فيه الكاتب كيف أن الإدارات السياسية في أمريكا والهند ومصر - على رغم علمانيتهما - استخدمت واستغلت الدين والإثنية لتحقيق أغراض سياسية، بطريقة أدت إلى ثوران ديني ومشكلات دينية، ومن ثم ألقت بتأثيراتها السلبية على المسار الديمقراطي، وكذلك يجب تعزيز الدولة عن طريق تقوية المجتمع السياسي، وعلمنا كمثقفين مسؤولية الاشتغال على هذا الأمر.

فتقوية الدولة من أهم الأمور، وهي تتأتى عن طريق تعزيز وتقوية المجتمع السياسي. فالآن الناس خائفون على الدولة، فبدأت تظهر بعض الدكتاتوريات والعسكريات... لكنها لن تعود ولن تستمر، ف نماذج مثل القذافي وحافظ الأسد و صدام حسين وجعفر غميري لا تتواءم مع العصر، ومن ثم لا سبيل لعودتها. وفي الفترة الحالية التي انتشر فيها الصراع والخراب، يتعين علينا أن نفكر وندبر، ونتحمل المسؤولية المفروضة علينا لتقوية دولنا، لأنه لا غناء عن الدولة، والناس جميعاً في حاجة إلى الدولة لأنها تحميهم وترعى مصالحهم، ولذلك فإن الناس سيعملون معنا، على رغم «الانتكاسة» التي حصلت بعد العام 2011. وأهم ما يجب فعله هو الاشتغال على تعزيز المجتمع السياسي.

ولدينا ثلاث تجارب لتكوين المجتمع السياسي، والعمل على إنشاء أركانه، هي لبنان وتونس والكويت، وهي من أشهر النماذج، وإن كانت ثلاثتها تعرضت لانتكاسات، وربما كان لبنان الأكثر تعرضاً لهذه الانتكاسات، بينما تونس أسلمها، ولكن النماذج الثلاثة تبقى مضيئة، لأنها تقول: «لو أن السياسيين والمثقفين أصحاب مسؤولية ووعي وصبر، لحققوا فكرة الدولة القوية، ولصار المجتمع السياسي هو القنطرة التي يمكن العبور عليها لتحقيق هذا الهدف».

ثانياً: العمل مع المتدينين وغيرهم على عنصرين اثنين، أحدهما يتمثل في نقد المفاهيم المحولة للدين، ومكافحة ظواهر العنف والإرهاب بكل سبيل، والأمر الآخر هو إحياء المؤسسات الدينية وزيادة فعاليتها وتعزيز كفاءتها لتمكينها من القيام برسالتها التي تقوم على أركان أربعة: هي وحدة العبادات والتعليم الديني والفتوى والإرشاد العام، فالدين أخطر من أن نتركه للمؤسسات الدينية، وحدها، وقد تبين أن الدين عندما تركناه للمؤسسات الدينية التي تتعاون مع الدولة، باتت الدولة هي التي تدير الدين، فانفجر الدين

في أيدي المؤسسات وبأيدي الدول في وقت واحد، وهذا هو ما يجعلنا نقول إن الدين أكبر من أن تقوم على إدارته الدولة أو بعض المؤسسات الدينية والمسؤولين الدينيين.

ما الوظائف الاجتماعية للدين؟ أو ما المهام الأساسية للمؤسسات الدينية؟ الإجابة أن يتوحد الناس في عباداتهم، فيصلوا معاً، ويصوموا ويحجوا معاً، وهذا الأمر لم يعد يحصل بسبب ضعف المؤسسات الدينية. هذه الانقسامات الشديدة في الإسلام السني وصلت إلى انفصامات وانشقاقات فما عدنا نصلي معاً ولا نصوم معاً ولا نحج معاً، وبالطبع هناك الانقسام السني - الشيعي.

يجب إحياء المؤسسات الدينية وإعطاؤها وظائف جديدة، فالمؤسسات الدينية - سواء السنية أو الشيعية - تقوم على التطوع والاحتساب، ومن ثم فهي ليست لها قداسة، كما المؤسسة الدينية الكاثوليكية مثلاً، بل هي مؤسسات مفتوحة، يمكن أن تتحول، إذا استعادت طابعها الرسالي، إلى مؤسسة كبرى من مؤسسات المجتمع المدني، وأن تكون في علاقة انسجام مع الدولة، لأن كلا منهما تقوم بمهمة تكمل الأخرى، بحيث لا تعتدي أي منهما على الأخرى، فعندما اعتدت الدولة واستعمرت الدين ثار الدين، فلا الدولة وحدها ولا المؤسسات الدينية بمفردها تستطيع أن تعيد تسكين الإسلام، لا بد أن نتعاون جميعاً من أجل تحقيق هذا الهدف، وأشدد على التجربة الماضية التي فشلت فيها المؤسسات الدينية والدول وانفجر الدين، وظهر المتطرفون وانتشر التطرف. ومن ثم يتعين علينا نحن المثقفين أن نعمل على نقد تحويل مفاهيم الدين لدى الجماعات المتطرفة، كما يجب علينا التفكير في إدارة الدين بكيفية تغاير الطريقة التي سبق أن أدير بها في المرحلة الماضية، حتى لا يتمرد مثلما حدث في الانشقاقات السابقة؟

ثالثاً: نحن أحوج ما نكون إلى نهوض فكري وثقافي كبير، وهذا الأمر لا تستطيع الاضطلاع به وسائل التواصل الاجتماعي، حتى لو كانت قد أطلقت «حراك» العام 2011، فعلى الرغم من أن هذه الوسائل لا يمكن الاستغناء عنها بعدما أصبحت جزءاً كبيراً من ثقافة العالم، وجزءاً من نظامه، رغم ذلك لا يزال على المثقفين والمتنورين واجب النهوض بدور كبير للغاية لتطوير مجتمعاتنا، فليس لدينا نهضة فكرية ولا تعليمية في العالم العربي، ونحن المسؤولين الذين خبرنا الثقافة الغربية وأنفقت بلداننا الكثير على تعليمنا، لانزال لم نقم بواجبنا تجاه أوطاننا. فقد استكنا للأمر الواقع، وكانت علاقاتنا بالدكتاتوريين على خير ما يرام، إلى حد أننا لم نطالبهم بشيء لمصلحة الوطن وتقدمه، وكل ما استطعنا فعله أننا انهمكنا في نقد الجمهور وثقافته، بينما تركنا حافظ الأسد وصادم حسين وأمثالهما يحكمون كما يشاءون، ويتحكمون فينا! ويحكمون بنا، ونحن سعداء فرحون بالثقافة القومية واليسارية. هذا النهوض المطلوب الآن علينا الاضطلاع معاً بدور كبير فيه، وفي القلب منه هؤلاء المثقفون الشباب.

رابعاً: في العام 2010، انعقدت القمة العربية في سرت الليبية، وشهدت اختلافاً بين الأمين العام للجامعة العربية عمرو موسى ووزير الخارجية السعودي سعود الفيصل، حيث كان الأول يرى ضرورة إقامة حوار إستراتيجي مع كل من إيران وتركيا، لكن الفيصل اعترض مستنداً إلى أن مثل هذا الحوار يستلزم أولاً أن يكون لدينا الحد الأدنى من التكافؤ، وهو أمر ليس متوافراً على الصعيد العربي، منتقداً

ذهاب بعض العرب إلى أي من الدولتين، ليقيم معهما علاقات ثنائية سرية، بينما لا يتعاون مع بقية العرب، وذاهباً إلى أننا نحن العرب نعاني خواءً إستراتيجياً وصل إلى حد أن إريتريا تعتدي علينا، ولهذا يتعين ملء هذا الخواء أولاً، قبل أن نسعى إلى الحوار مع الآخرين، فهذا الحوار لا يؤدي ثماره إلا في ظل حد أدنى من التكافؤ بين القوى أو الدول المتحاربة.

وأكبر مظاهر الخواء الإستراتيجي الماثل الآن أن هناك خمس أو ست دول عربية تعاني تدخلات دولية أو إقليمية، فماذا تفعل الأمة العربية حيال هذا؟ أنا لا أزم أن كل هذه الظاهرة الإسلامية أثارها التدخل، لكنه أججها بلا شك، وأزكى نارها، لأن الفعل يستلزم رد فعل، فالاستنزاف الذي يتعرض له جمهورنا من التدخل الخارجي والدكتاتوريات في الداخل أحدث كل هذا الدمار، ولو كنا نملك «ملاءة إستراتيجية» لكننا تجنبنا كثيراً من هذا الأمر. ولذلك علينا أن نعمل كمجموعات إستراتيجية في حوار مفتوح، سواء على الصعيد المناطقي أو على الصعيد العربي الشامل، بهدف تجديد الثقافة القومية من جهة، وتجديد الوعي الإستراتيجي باعتبارنا انتماءً وهوية، من ناحية أخرى، وكيف نعمل على إعادة تنظيم أنفسنا؟ انظروا ما يحدث في سورية، التي تتصارع على أرضها روسيا وتركيا، وهذا محصلة الخواء الإستراتيجي العربي، لقد استطاع الاتحاد الأفريقي بناء قوة موحدة تعمل في الدول الأفريقية التي تعاني اضطرابات، بينما نحن، على رغم ما يجمعنا من سمات مشتركة، لم نستطع تحقيق ذلك، فعلى سبيل المثال ظلت الجامعة العربية تبحث المشكلة في سورية ثلاث سنوات، وكان يمكنها أن تفعل الكثير في 2011 و2012، لكنها لم تستطع. وأنا أدعو إلى أن نعمل كمجموعات إستراتيجية للتفكير في كيفية التعاون بين الدول، وكذلك بين المجتمعات، لإحداث نوع من «الملاءة الإستراتيجية» التي من شأنها أن تقضي على الإرهاب، لأنها ستمنع التدخلات الخارجية التي تساعد على ظهور الإرهابيين، إما بالإثارة والاستثارة، وإما بالتسليح.

د. مجدي عبدالحافظ صالح

حينما تحدثت في الجلسة الصباحية عن مفهوم الحوار تطرقت إلى الهدف من الحوار، في إطار التعريف العام والخاص، فمن حيث التعريف العام قلت إن الحوار يكون بين طرفين بهدف الوصول إلى اتفاق. وقلت إن هناك تعريفاً آخر فلسفياً، لا يبغي الوصول إلى الاتفاق، بل يرمي إلى تحقيق حد مشترك من التفاهم والتعاضد، وأيضاً، يحاول إلقاء ومضات من الشك على المألوف والمسلّمات والبداهيات التي نقرها في حياتنا العادية.

ولعل هذا يقودني إلى سؤال آخر: هل الحوار مجرد وسيلة أم آلية؟ أم أن الحوار بنية متكاملة لا يمكن العيش من دونها؟ وأعتقد أن هذا السؤال مهم لأنه في تاريخ الفلسفة يجري الحديث عن حالة الطبيعة وحالة الثقافة، إذ حالة الطبيعة هي حرب الجميع ضد الجميع، أي حالة «ما قبل المجتمع المدني».

لكن هناك بالفعل حالة للطبيعة تجعل الحوار غير ممكن، لأن حالة الطبيعة ترتبط - كما يقول إريك فايل - بالصمت، وعدم الحوار، ومن ثم يبقى الحوار هو الذي يقلل العنف، وهو ما يجعل الناس يتعايشون فيما بينهم.

ومشكلة الفلسفة السياسية، منذ القرن السابع عشر، هي كيف يمكن أن يعيش الناس في ظل مجتمع، بصرف النظر عن تباين طموحاتهم الشخصية، واختلافاتهم العقائدية والثقافية، بحيث يعيشون جميعا في مجتمع ينعم بالسلم. وإذا عدنا إلى الحوار العملي وجدنا أن البعض يرى الحوار بأن كل طرف يتصرف لكي يقنع الآخر بوجهة نظره وإلا خرج من الحوار. وربما إذا توافر لدى الطرفين حسن النية والانفتاح الفكري، لاستطاع أي منهما أن يقنع الآخر، غير أن الحوار يتحول لدينا إلى مناظرة، فكل طرف يبدأ الحوار حاملا في ذهنه فكرة معينة، ويهدف إلى إثباتها، ولا يتخلى عنها، ومن ثم فهو ينتهي بالفكرة التي بدأ بها، بل إنه يردد في نهاية الحوار: «لقد أفحمته»، ليتحول الحوار إلى نوع من الصراع، بدلا من أن يكون وسيلة للتفاهم والتعايش المشترك، وهذا هو هدف الحوار في المجتمع الواحد، لأننا نعيش تحت سقف الوطن الواحد، والحوار في العالم ضروري، لأننا نعيش على متن مركب واحد، فمشكلة كبرى، مثل مشكلة البيئة تجعلنا مجبرين على قبول الحوار مع الآخر، خصوصا أن كل طرف مسؤول عما يحدث في بلدان الآخرين، سواء على الصعيد الإقليمي أو الدولي، فإقتلاع الأشجار في غابات الأمازون يؤثر في بيئة الشرق الأوسط وأوروبا وأمريكا. ومن ثم صار الجلوس معا والتحاو في مشكلاتنا ضرورة لا مهرب منها لحل هذه المشكلات المشتركة، ولو تخيلنا عن الحوار في قضية كبرى كهذه القضية البيئية، فلن يكون لدينا شيء آخر نتحاو حوله أو نختلف عليه، لأننا الموت سيكون قد التهمنا، لأن الخلل البيئي هو قضية تتعلق بوجود الإنسان على كوكب الأرض أصلا. أضف إلى ذلك أن الحوار يُدار أيضا من أجل الثراء المعرفي والتقدم الفكري، فالحوار هو الذي أنقذ أوروبا من حروب دينية طاحنة، ثم حربين عالميتين في النصف الأول من القرن العشرين، أودتا بأرواح 30 مليون نسمة و63 مليون نسمة على التوالي، ما بين عسكريين ومدنيين، وكانت هذه الخسائر الجسيمة محصلة غياب الحوار، وعندما حضر الحوار في أوروبا واقتنع الجميع بضرورته أقامت القارة على أنقاض خصوماتها التاريخية «سوقا أوروبية مشتركة»، ثم انتقلت إلى «اتحاد»، ثم «وحدة» أوروبية قاعدتها الأساسية هي الحوار، كأن الحوار أصبح طريق الخلاص الذي لا بد أن ننتهجه، ونتعلم من الدرس الأوروبي ضرورة إعلان شأن الحوار.

إذا اتجهنا إلى الفلسفة، فسنجد أن أفلاطون يتحدث عن «الحوار الذاتي»، وأن الأفكار تتكون من هذا الحوار الذاتي، والحوارات التي يصوغها الفلاسفة هي حوارات ذاتية تقوم على سيناريوهات مرسومة سلفا، بهدف الوصول إلى فكرة، يجب ألا نخرج عن تخومها، ومن هنا يبقى الحوار أبعد من هذه الحوارات الفلسفية، فأنا عندما أقبل الدخول في حوار، إنما أرضى ضمنا أن أكون موضعا للنقد، وأن أقبل هذا النقد الذي يوجّه إليّ، كما يعني في الوقت نفسه أنني أستطيع أن أوجه النقد إلى الآخر، ويتحول النقد المتبادل إلى فرصة لأن يعمق كل طرف أفكاره واقتناعاته، سواء بالتعزيز أو بالتنقيح، والنقطة

المهمة أنه في أثناء الحوار تتبلور الفكرة، وتتشكل أمام عيني، فالحوار المباشر هو الذي يتيح الحديث بعفوية، ويساعد على تداعي الأفكار، حيث أرى كيفية تشكّل الفكرة في الواقع العملي الحي الذي نعيشه كل يوم.

د. باقر النجار

يظل السؤال المطروح: «لماذا الحوار؟»

تطرق الإخوة والأخوات إلى النتائج التي يسفر عنها الحوار، وعرضوا للتداول وخفض التوتر ومعرفة الآخر، وتعزيز الأفكار، وأنا أعتقد أنه إلى جانب كل هذا يمكن للحوار أن يفضي إلى مسألة أساسية تحتاج إليها الدول العربية، ومن ثم يحتاج إليها المجتمع. الحوار من الممكن أن «يعقلن» الطريقة التي تدار بها الدولة، ومن ثم ندير بها أمورنا العامة أو الخاصة، كما يمكن ضبط الانفلاتات السلوكية.

يحضرني هنا مثال يتعلق بكلام سمعته أمس عن اجتماع حلف «النااتو» بخصوص إسقاط الدفاع الجوي التركي طائرة روسية، فقد استنجدت تركيا بـ «النااتو»، حيث أُلقي بالملامة على تركيا ذاتها، إذ قال المندوب الألماني في الاجتماع: «إننا يجب أن ننتبه إلى مجموعتنا، لأن بيننا عضوا منفلت السلوك وغير قادر على حل مشكلاته مع الآخر إلا بالقوة (يقصد تركيا)»، وهذا كلام يشير ضمنا إلى غياب الحوار، وأن تركيا متجبرة في السياق الثقافي والسياسي لهذه المجتمعات الغربية، فتركيا تشبه كثيرا - في جوهرها - أنظمتنا العربية، أي ليست لديها بنية أساسية للحوار، ولعل هذا انعكس على كلام المندوب البريطاني في الاجتماع ذاته، عندما خاطب الأتراك قائلا: «ما فعلتموه خطأ، وكان بإمكانكم أن تتفادوا ذلك بطرق عدة، بغير هذه الطريقة التي من الممكن أن تفضي إلى الحرب، وطريقتكم تخالف الطريقة التي نتعامل بها مع روسيا.

د. بدر الديحاني

لماذا الحوار؟

أنا أعتقد أن الإجابة سهلة جدا: «لكي نعيش!»، لا تحتاج إلى مزيد من الكلام... لكي نعيش في سلام، ونطور مستوى معيشتنا، لأن «عكس الحوار» هو بالضبط «عكس السلام»، أي الاحتراب، فحتى في محيط أسرنا، إذا لم تتحاور فهذا يعني أنك ستخلق مشكلة... وفي البلد كذلك، ثم في الدوائر الأكبر.

ومن ثم تحتاج إلى حق من حقوق الإنسان الأساسية، هو حق الاختلاف، فحرية الرأي مسألة مهمة يجب التأكيد عليها، ومثل هذه الحقوق لا يمكن الحديث عنها إلا في إطار دولة القانون، ففي هذا الإطار فقط يمكن أن نعيش. فالدولة مثلا هي التي تملك الآن التحكم في المناهج التعليمية، وبالتالي تهيمن على المدارس، بل حتى على القيم، ومن هنا نتحكم في التغيير الثقافي، وأنتم تعلمون أن الثقافة لا تتشكل من فراغ، بل تنشأ من واقع مادي. والدولة هي التي تنشئ سياستها العامة، وتنشئ هذا

الواقع المادي، الذي يجب أن يشجع على الحوار، وإلا فإننا لن نستطيع أن نتحرك إلى الأمام، بل سنظل دور في حلقة مفرغة.

أما فيما يتعلق بالموروث، فهو موروث إنساني، وحتى الإسلام هو في نهاية المطاف موروث إنساني في المجمل.

وأنا أرى أن الموروث الثقافي والديني ليس عائقا في حد ذاته، بل ما يجعله عائقا هو الواقع نفسه، عندما يسعى البعض إلى تأويل هذا الموروث واستغلاله لخدمة الواقع المتخلف، فيغدو هذا الموروث عقبة في سبيل التقدم.

النقطة الأخيرة أنه لا يمكن الحديث عن إصلاح ديني، أو مجتمعي، أو ثقافي، أو تعليمي، أو اقتصادي، ما لم يكن هناك إصلاح سياسي، لأن هذا هو ما يمثل البيئة الأساسية التي نعتمد عليها لتحقيق أي إصلاح آخر؛ لأن الإصلاح السياسي هو البنية العامة المتطورة، وما تفضل به الدكتور مجدي حول تغلب أوروبا على مشاكلها وحروبها، عن طريق «الدولة المدنية»، فهذه الأخيرة هي التي تسمح لنا بالاختلاف، بل إنها تحمي هذا الحق، وتعطينا الحرية في إبداء آرائنا بلا تقييد. أما الدولة الدينية فهي على النقيض، فمثلا الدولة ذات الصبغة الإسلامية تقول: «محاسبة إسلامية - اقتصاد إسلامي - كيمياء إسلامية»، وكل شيء يجب أن يضعوا له «ملصقا إسلاميا» Label، ومن ثم إذا اختلفت مع أي من طروحاتهم، اعتبروك خارج الملة، فأنت حين تختلف مع الدولة المدنية، يكون مجرد اختلاف، أما إذا اختلفت مع طرح إسلامي فأنت تتحول إلى «كافر»، ومن ثم يكون عليك أن تواجه التبعات الخطيرة لذلك الاتهام.

فالدولة المدنية، أو بتعبير أوسع الدولة العلمانية، ليست ضد الدين، بل هي على النقيض تحترم الدين، كما نحترم مقدسات الناس، سواء الدينية أو غير الدينية، ولهذا علينا جميعا أن نتوافق على الإصلاح السياسي في دولة تحترم كل الاختلافات، فضلا عن السماح بها، وهذه الدولة المرجوة لا تمثل - بالطبع - في تلك الدولة التي يرفع شعارها تيار الإسلام السياسي، فالدين مقدس وموقر لدى الناس جميعا، لكن الدولة ليست لها صفة دينية. الدولة تخدم الجميع بعدالة، وإذا انحازت إلى طرف ما، فهذا يعني أننا لا نستطيع التحاور، وفي تقديري الشخصي أن الدولة يجب أن تحمي التعايش السلمي وحرية الرأي، إلى آخر هذه الأمور، وإلا سيظل الحوار نخبويا، وسنظل دور في الدائرة ذاتها حتى نمر خمسون عاما مقبلة، حينذاك لن نكون نحن موجودين، والدائرة ذاتها مستمرة.

وأود القول إن من الخطأ الزعم بأن «داعش» وإخوانهم قد خرجوا من تحت عباءة العامل الديني فقط، فموروثنا الديني يحمل كثيرا من الجوانب المضيفة، إلى جانب بعض الجوانب غير المضيفة، لكن مع الأسف يجري التركيز على هذا الجوانب الأخيرة، التي هي مغلقة، فحتى تفسيرات النص الديني مختلفة، وكذلك تختلف تفسيرات التاريخ العربي والإسلامي، والدين حمال أوجه، وعلى الرغم من قيمته السامية، فإن استخدامه في واقع متخلف، يؤدي إلى «تدين» الدولة، حتى أن الدول بدأت تلبس قناعا دينيا، مما أفضى إلى استخدام الدين لفرض الرأي بالقمع، وأصبح الدين يُستغل لتبرير هذا القمع، وهذا الأمر غير

موجود في الدولة المدنية، لأن المؤسسات الدينية تكون - شأن سائر مؤسسات المجتمع المدني - بعيدة عن التدخل في العلاقة بين السلطة والشعب، إلا في إطار القانون، بعيدا عن القداسة، فحتى في أوروبا الأحزاب التي تحمل أسماء مسيحية، هي فقط تشير إلى مرجعيتها الأخلاقية التي تقرها كل الأديان، من تسامح واحترام الآخر والعيش المشترك، وإن كان الإسلام يزيد بجانب المعاملات، فلماذا يسعى البعض إلى «تدين» الدولة؟ فعندما حدث هذا وارتدت الدولة قناع الدين، حصلت الإساءة للدين نفسه، والتاريخ يشهد بكثير من الأمثلة، وأنا أرى أنه لا يوجد اقتصاد إسلامي، فالمال لا يعرف الدين ولا المذهب ولا الطائفة... فهما تباينت التسميات يبقى الاقتصاد هو الاقتصاد وكفى.

د. محمد المرزوقي سعيد

أود إضافة شيء بسيط إلى ما سبق أن ذكرته في الصباح، وهو استعمال نوع من الرؤية التاريخية لموضوع الحوار، فأنا ألاحظ أن الكلام عن الحوار يتوزع بين نقطتين: الأولى هي الأسى من واقع مر، وربما يعترف جانب كبير منا - على الأقل - بأنه ليست هناك إمكانية للحوار، وأنطلق مما وصل إليه الدكتور رضوان السيد عن الدولة الوطنية العربية، هذه الدولة التي ترعرعت في ظلها كل أشكال التطرف واللصوصية، مما جعلها دولة «غير مشرقة» في أغلب البلدان العربية تقريبا، ولو عدنا إلى التاريخ لوجدنا أن الدولة الوطنية كانت في واقعها دولة دفاعية موحدة لجماعات كانت مُهددة بالتفكك والانحلال. فالجزائر مثلا لم تكن موجودة قبل الاستقلال، قبل العام 1958، لم تكن موجودة كدولة، وكان هناك زعيم عربي - لا فائدة لذكر اسمه - كان يقول لشعبه: «أنتم غبار من الأفراد لا قيمة لكم»!

الزعماء الأوائل - بصورة عامة - كانوا يتحدثون عن «شعب» وليس عن «مجتمع»، وهناك من كان يستخدم مفهوم «الأمة»، حتى لو لم يكن يعمم على الأمة كلها (سواء الإسلامية أو العربية)، بل كان يقصد بالأمة أمته هو وحده، وكانت هذه الأمة حينذاك (في الخمسينيات) تقبل بهذا المفهوم، لأنها كانت أمة أمية لا تناقش الاقتصاد، ولا الأخلاق ولا التربية، حيث لم تكن هذه المجتمعات في حاجة إلى الحوار.

ولا أعتقد أن كل المجتمعات يمكن أن تطرح مشكلة الحوار، إذ لا حوار في المجتمع التقليدي الذي لا تُبنى فيه الحقائق بشكل مشترك. هناك مجموعة من المصالح تضمنها الجماعات بعضها لبعض، في إطار التعايش معا، ولا داعي لمفهوم الحوار. فما حاولت أن أذكره في الجلسة الصباحية أن الحوار لم يكن موجودا في المجتمع التقليدي، والدليل على ذلك أن المصطلح في الثقافة الأوروبية له تاريخ للدخول، ففي اللغة الفرنسية أخذوا المصطلح اليوناني وجعلوا منه كلمة «حوار»، عندما وُلدت الحاجة إلى هذا المفهوم.

والآن ما الذي حدث في المجتمعات العربية؟ حدث تطورات ثقافية، وتوسع التصنيع، وتضخمت المدن، وأنشئت آلاف الجامعات وصار هناك ملايين من الطلبة، وتطورت النقابات، وبعبارة موجزة:

المجتمع العربي يمر من مرحلة «الأمة» إلى مرحلة «المجتمع»، ولعل هذا - في تقديري - ما يعطي الشرعية للتأمل في مسألة الحوار. وأتطرق قليلا إلى ما اصطُح على تسميته «الربيع العربي» و«الثورات العربية»، وكلٌ يسميها اسما يعكس موقفه منها بين الرضا والسخط، لكنني أرى أن جوهر التحول الجاري - مهما كان حكمنا عليه - هو تحول من «شعب» إلى «مجتمع». وقد عاينت هذا التحول في بلدي، وكانت التعبيرات عن هذا التحويل تأخذ أشكالا ملتوية؛ فالإسلامي يعبر عن اختراقات اجتماعية جديدة، وكذلك اليساري، والجدل يجري بين هذه الأطر المتباينة وغيرها، وأحيانا يظهر أن المجتمع غير متعود على الجدل، ومن ثم يأخذ الجدل أشكالا عنيفة حيناً، وأشكالا لفظية غير معقولة ولا مألوفة حيناً آخر، لكنه يبقى طور التحول من شعب إلى مجتمع، وهذا المجتمع لا يمكن له أن يقوم إلا إذا أسس حياته على مبدأ الحوار، أي البحث عن الحلول الوسط، سواء كان الأمر يتعلق بالتربية أو بالاقتصاد، والدليل على هذا أن المجتمعات الحديثة هي مجتمعات غير ثابتة، بل متحركة دائما.

وهناك نقطة أخرى، أنا أعتقد أننا أحيانا نهول نوعا ما في حجم الأزمات التي يشهدها المجتمع العربي، وأظن أن أحد الزملاء المناقشين عرّج عليها، فالأزمات التي نعيشها، بداعشها ومآسيها، لا تتجاوز - في تقديري - ما عاشه المجتمع الألماني من مأس، وكذلك المجتمع الفرنسي، والمجتمع الأمريكي، والأخير لم تظهر فيه الدولة الوطنية إلا بعد عصر كامل من التوحش.

أود أن أنهى كلامي باقتراح يتعلق بأن تتبنى الكويت - بمناسبة انعقاد هذه الندوة فيها - ترويج الحوار، عن طريق إحدى مؤسساتها، ولتكن سلسلة كتب «عالم المعرفة» أو مجلة «عالم الفكر»، تتبنى ترجمة أدبيات الحوار، وتنشرها ضمن كتبها ذات المقروئية العالية في أرجاء الوطن العربي، على ألا يقتصر الحوار على السياسة فقط، بل في كل الجوانب الثقافية.

د. حيدر إبراهيم

يبدو أننا حصرنا عدم القدرة على الحوار والتحاور في السنوات الأخيرة مع الدولة الوطنية والانقلابات العسكرية، لكنني أعتقد أن المسألة أبعد من هذا، فالعالم العربي والإسلامي دخل مبكرا في مستنقع بسبب ثلاثة تحولات:

أولا: عندما تحولت الخلافة إلى «ملك عضوض»، فمن ذلك الحين أصبح هناك حاكم فرد، ونجد هناك جانبا كبيرا جدا من الفقه يتحدث عن حرمة الخروج على الحاكم، وتمتد المسألة حتى تتجسد في عبدالناصر في مصر، والقذافي في ليبيا، والنميري في السودان، حيث كانت فتاوى حرمة الخروج على الحاكم تفيد الاستبداد وتدعمه، ولذا لم يتكون فكر سياسي إسلامي يجيب عن سؤال بسيط يتعلق بكيفية التداول السلمي للسلطة؟

فقد تحدث الفقهاء المسلمون عن كل شيء بالتفصيل، لكننا لم نجد لهم أي إسهام في مسألة التداول السياسي، ومن ثم صار هذا الجانب ضامرا في الفقه الإسلامي، وصارت مسألة الاستبداد طاغية ومستمرة.

ثانياً: عندما أغلق باب الاجتهاد، أعقبه انغلاق المجال أمام أي نوع من الحوار، وبالتالي حصل جمود وركود استمر فترة طويلة، وألقى بظلاله السلبية على الناحية الفكرية التي ركدت بدورها، فلم تتطور كثيراً، لأن التفكير صار دينياً وفقهياً، ولم يفلح في التطور إلى تفكير فلسفي يطرح أسئلة كبرى تتعلق بقضايا المجتمع والسلطة والوجود.

ثالثاً: تحول المجتمعات العربية إلى مجتمعات ذكورية، والذكر لا يميل إلى الحوار كثيراً، ومن ثم تراجعت مكانة المرأة في المجتمع وغُيبَت عن الحوار، فأصبح نصف المجتمع (المرأة) مهمشاً ومنعزلاً عن الحياة.

هذه التحولات الثلاثة - في تقديري - وهي السياسي والفكري والمجتمعي، جعلت قدرتنا على الحوار ضعيفة للغاية، وهناك جانب آخر أيضاً في تطور المجتمعات العربية والإسلامية لم يتطور بصورة جيدة، وهو موقع الإنسان. ففي أوروبا ظهرت فلسفات تسمى «الإنسانية» أو humanism التي تجعل الإنسان مركزاً للكون، ومن ثم صار يتبوأ مكانة محترمة وعالية، بينما نحن في المجتمعات العربية والإسلامية، لدينا مشكلة مع «الإنسانية»، ومن ثم انسحبت المشكلة على موقع الإنسان الذي صار متراجعا.

وثمة نقطة أخيرة خاصة بمسألة «النخبوية»، فنحن نتحدث في دائرة ضيقة للغاية، أحد الزملاء تحدث عن انتشار التعليم، لكن من ناحية أخرى تراجعت حالياً نسبة القراءة وتوزيع الصحف، ليس بسبب شبكة الإنترنت، بل لأن الاهتمام بالقراءة تراجع كثيراً. هناك أيضاً مشكلة الإعلام الذي يقدم للحوار نموذج البرنامج المشهور «الاتجاه المعاكس»، وهو يربي أبناءنا تربية خاطئة، وعلى صعيد الإعلام المصري أنا أرى شخصاً يترأس نادياً رياضياً، وهو أيضاً نائب في البرلمان وشخصية عامة معروفة، عندما يكون طرفاً في أي حوار على شاشة التلفزيون يلوح دائماً بضرب خصومه بالحذاء، ومثل هذه العبارات تدخل بيوتنا عبر شاشة التلفزيون، ويسمعها أبناؤنا الصغار، ومن هنا تبقى المشكلة هي كيف نجعل الناس العاديين يتحاورون، فإذا نجحنا في هذا الأمر نكون قد أنجزنا الكثير، وعلى الرغم من أننا نملك القدرة على الوصول إلى الناس بطريقة أو بأخرى، تركنا الساحة للدعاة الجدد الذين يقتحمون شاشات التلفزيون ويتحدثون كعلماء اجتماع وعلماء نفس وكيميائيين وكل شيء، وهذا أيضاً أحد أشكال التخلف الذي انتشر في العالم العربي.

د. حامد الحمود

لماذا الحوار؟

الحوار ليس له غرض محدد، وأختلف مع أولئك الذين يعتقدون أن الحوار له هدف يمر بمراحل وينتهي باتفاق... فهذا نوع من المفاوضات أو ما يشبهها. أما الحوار فهو يرمي إلى الارتقاء بالنفس، ولكنك تحتاج إلى «آخر» لكي تكتمل عملية الحوار، والحوار لا يكون بالضرورة على موضوع يحمل خلافاً شديداً. وهناك أمر آخر، أود أن أعلق على موضوع الحوار الإسلامي - المسيحي، فأنا أعتقد أن لدينا مشكلة في هذا الموضوع،

فالحوار بين الإسلام والمسيحية دائما ما يكون ناقصا من جانبنا، لأن معرفتنا بالمسيحية قليلة جدا، أو هامشية، أو بالأحرى ليس مسموحا لنا بمعرفة الكثير عن المسيحية. فم منذ عشرة أعوام التقيت الدكتور إبراهيم الفيومي في الأزهر، وهو إنسان رائع درس في باريس، ودار نقاش بيننا حول الدراسات الدينية المقارنة، فسألته: «هل تدرسون لطلابكم المسيحية واليهودية؟»، قال: نعم، فسألته ثانية: «من الذي يدرسهم؟» فأجابني: «الأستاذ أحمد كذا، والدكتور عبدالله كذا»، وهنا سألته: «لماذا لا يكون من يلقون الدروس أساتذة مسيحيين ويهودا، أي تكون المعلومات آتية من المصدر الأساسي؟!

وما أقصد قوله هو إن معلوماتنا عن الآخر تأتي من مصادرها الذاتية، ومن ثم لا نعرف سوى القليل عن الآخرين. كذلك أنا لاحظت، من خلال اطلاعي على ما يُدرّس في كليات اللاهوت في الجامعات الغربية، أنهم يدرسون الفلسفة والعلوم والرياضيات والأدب، شعرا ورواية، ولعل هذا الثراء ما يجعل الطالب هناك يتخرج وهو «نصف فيلسوف»، إذا جاز التعبير، بحيث يكون قادرا على تطوير البشر. أما طلابنا في كليات الشريعة، فلا يدرسون سوى إضافات إلى ما سبق أن درسه في الثانوية من القرآن والحديث. ومن ثم أنا أعتقد أنه يتعين زيادة الاهتمام بمناهج كليات الشريعة، لأن طلاب هذه الكليات يجب أن يكون لديهم إلمام بكثير من العلوم الحياتية إلى جانب علوم الشريعة، لأنهم يمكن أن يكون لهم تأثير في المجتمع وإشاعة ثقافة الحوار، ربما أكثر من الأطباء والمهندسين والمعلمين.

د. أحمد يوسف

إن مسألة «لماذا الحوار» تدفعنا إلى البحث عن ضرورته من عدمها، وقد اتفق كل المتحدثين تقريبا على أن الحوار ضرورة وجودية، وقد نبعت هذه الضرورة من التطورات الاجتماعية والسياسية والثقافية والاقتصادية التي مرت بالمجتمعات العربية في فترات سابقة، إذ لم نكن نسمع عن حوار في أي بلد عربي، ولا نستطيع القول إن غياب الحوار يعود إلى وجود توافق على كل شيء، بل كان هناك ما يشبه السكوت على كثير من الأشياء التي ترسخت وتفاعلت مع تطورات الأحداث، ثم أصبحت هناك ضرورة لهذا الحوار، ليس فقط على مستوى المجتمع الواحد، بل على مستوى كل طبقة من طبقات المجتمع. وكما استمعنا الآن أرى أننا نتجه دائما بالحوار إلى أن يكون بيننا وبين الحضارة المتفوقة والقوية، وهذا الحوار ضرورة لتفادي الصدام، وهذا أمر صحيح، لكن هناك صحيحا آخر، هو أننا قبل أن نعمل لتفادي الصدام مع الآخر الذي يملك القوة، علينا أن نسعى إلى تفادي الصدام مع من يخالفوننا الرأي في مجتمعاتنا نفسها، وأول أسباب تجنب الصدام في مجتمعاتنا العربية هو إعادة بعث القوة السياسية من جديد لكي تمارس دورها، وإنشاء الدولة الراعية لكل مواطنيها بلا تفرقة، على أساس ديني أو عرقي، أو غير ذلك من العناصر المميزة.

ويحضرني هنا مثال بسيط على مسألة «أننا إما نختار شيئا واحدا وإما لا نختار بالمرّة»، وهي مسألة ضد مبدأ الحوار أصلا، فحينما ظهرت الصحافة في بلادنا كان لنا موقف رافض لها، وأعتقد أن

كثيرين منا يتذكرون أول صحيفة ظهرت في عالمنا العربي، وكيف اعتبرها رجال الدين رجسا من عمل الشيطان، ثم أصبحت الصحيفة واقعا راسخا، وجاءت بعدها الإذاعة، فقلنا إنها ستنتفي الصحف، وظل الأمر هكذا حتى وصلنا إلى ما نحن فيه الآن، وكلما ظهرت وسيلة جديدة تصورنا أنها ستحو ما قبلها، ونحن الآن نوهم أن ركود الصحافة راجع إلى انتشار الصحافة الإلكترونية، كأننا لا نستطيع استيعاب تعدد الأصوات، وأن تكون هذه الأصوات حاضرة كلها في وقت واحد، وأن يكون لكل منها تأثيره وقدرته على ضخ دماء جديدة في الواقع والمجتمع، ويبدو أننا في بنيتنا الثقافية والمادية لم نستطع حتى الآن استيعاب تعدد الأصوات داخل المجتمع الواحد، بما يعنيه هذا الاستيعاب من إقامة حوار حقيقي، وهناك مثال آخر، عندما أصدر سلمان رشدي روايته «آيات شيطانية» في أواخر الثمانينيات، كان الفعل الإسلامي أننا هددناه بالقتل، مع أنه كان يمكننا (لو أننا نؤمن بتعدد الأصوات) أن نكلف جمعا من العلماء بقراءة هذه الرواية، وتفنيدها والرد عليها بكتاب مماثل ينشر في القناة ذاتها التي نُشرت فيها الرواية، ولو كنا فعلنا هذا الأمر لأصبح للوجه العربي والإسلامي وجود مختلف، وترسخت فكرة الحوار حتى مع أولئك الذين يظنون أنهم يمكنهم أن يهدموا عقيدتنا؛ فالإسلام منذ جاء وحتى الآن يواجه خصوما، ففي كل عصر كان له معارضون ومناوئون، وهذا التناقض يعني تأكيد فكرة الحوار، إذ كان أسهل أن يقضي المأمون - مثلا - على كل خصومه الذين اختلفوا معه، لكنه تركهم، صحيح أنه أقام لهم سجن الزنادقة، لكن أعطاهم الفرصة في الوجود وفي الحوار. ويكفي دليلا على أهمية الحوار وضرورته أن الخليفة عبد الملك بن مروان أتاح الفرصة لشاعر مسيحي هو الأخطل، ليعيش في قصر الخليفة المسلم، وأن يعاقر الخمر في القصر نفسه، وكذلك فعل قبله يزيد بن معاوية. وخلاصة ما أريد قوله إننا ينبغي أن نؤمن بتعدد الأصوات، إذا كنا نريد أن يكون للحوار وجود في حياتنا.

د. علي الزميع

أعتقد أن المفروض في هذا اللقاء أنه يهدف إلى تسويق مفهوم «الحوار»، وليس أن يؤكد بعضنا لبعض «أهمية الحوار». أما السؤال «لماذا الحوار؟»، فالدكتور بدر أدلى بإجابة بسيطة وواضحة، وهي أن «البديل للحوار هو العنف». وأقول إن السبب الحقيقي للحوار أنه الأداة الضرورية للإبداع في الحياة. وأنا أعتقد أننا لدينا مشكلة في التسويق، وأننا لا نقدم منتجا للشارع، وهنا توجد إشكالية المثقفين، الدكتور رضوان هاجم المثقفين لأنهم لم يقاتلوا دفاعا عن مبادئهم، وانصاعوا للسلطة، لكنني أقول الأسوأ من ذلك، لأنهم إذا لم يقاتلوا، يمكننا أن نلتمس لهم تبريرا في وجود شيء من الخوف، لكن المثقف العربي لم يقدم مُنتجا متناسبا مع طموحات الشارع، بحيث يتبناه السياسي وتبناه الجماهير. نحن في حاجة إلى إعادة تقييم وصياغة منتجات معينة وتسويقها بشكل واضح للجماهير، لكي يأتي بعض المفكرين السياسيين وجمع من الحركيين لكي يبنوا برامج عليها، فمثلا قضية مثل «لماذا الحوار؟»، يجب أن تساق ضمن منظومة متكاملة (فكرية - اجتماعية - سياسية - دينية).

وفيما يتعلق بقضية «الإحياء الديني»، أنا ذكرت مباشرة «الإحياء السياسي»، وهناك قضية مهمة - ولكن صرحاء - يجب ألا نضع الناس بين خيارين: أحدهما «العلمانية» الضيقة التي ترسم للناس «حياة بلا دين»، والآخر «دولة دينية» تجعل الناس أسرى لمن يفسر الدين على هواه.

واقتراعي الشخصي أن الإسلام هو أول حضارة أوجدت مجتمعا ودولة مدنية، ولو أننا من خلال الدين أعدنا هيكله الفكري الديني، لوجدنا أننا سنتجاوز كثيرا من المعارك، لأن الإسلام لا يحمل فكر الحكومة الدينية. ومن يقرأ لرواد عصر النهضة العربية الحديثة (مثل محمد عبده، ورشيد رضا وغيرهما) يكتشف أنهم اعتبروا الإسلام هو الذي هدم هيكلية الدولة الدينية. إذن هذا الفكر هو الذي ينبغي أن يعاد ترويجه والبناء عليه، لأننا لن نستطيع الفكك من الدين، وهذه قضية كبيرة وذات خصوصية، غير أننا يجب أن نشرح الدين على الوجه الصحيح، والدولة أيضا قضية رئيسية، وتعين إعادة هيكلتها، لكن ليس برفع شعار «إبعاد الدين»، كلا، فأننا أشدد على أننا لن نستطيع ذلك، وهناك مفاهيم وردت في الدين، وكذلك جاءت في نظريات الدولة الحديثة، وأهمها «تحييد الدين» فالدين ليس ملكا لأحد، غير أنه يجب تحييده، ويجب أن يكون استخدام الدين أو شيء منه عن طريق الآليات الديمقراطية، أي يمر عبر الإرادة الشعبية، بحيث لا يستخدم أحد الدين. وأنا أرى أن الإرادة الشعبية يجب عليها أن تحيّد الدين كما يوجد في الغرب، حيث لا تُمسّ حقوق الإنسان، حتى لو طلبت ذلك «الإرادة الشعبية»... وحقوق الأقليات حفظت من خلال مبادئ شبيهة ومقرة شرعا.

أنا أعمل حاليا على مشروع «نظرية سياسية في الإسلام»، وأستطيع القول إن مشكلتنا تنبع من أننا لم نأخذ من تراثنا إلا الجانب السيئ والسلبى، لكننا لو غصنا عميقا وبعيدا عن السطح فسنجد طرعا فقهيا متقدما في هذا الجانب. ومن هنا أدعو إلى «عقد اجتماعي» جديد يضع الدين في مكانه المحايد، ويجعل الإرادة «إرادة شعبية»، وحتى هذه الإرادة تكون مقيدة بحقوق الإنسان - كحقوق الأقليات وغيرها - ويتعين القول إن هذه هي مقاصد الشريعة الإسلامية، وهي لم تأت للفرد المسلم، بل هي موجهة بصيغتها للإنسان عامة، فأنت بوصفك مسلما ملتزم بالحفاظ على حق «الآخر» في الاعتقاد - ولو كان مخالفا لك - وحفظ ماله ونفسه ودينه، وهذه الأمور تحتاج إلى «توليفة» معينة، أو نظرية سياسية تستقصى كل ذلك من أجل دولة حديثة لا تتخلى عن خصوصيتها.

هناك نقطة أخرى تتعلق بالحرية وثقافة الحوار، فأننا نعتقد أن هذه علاقة تبادلية، فالحوار يساوي الحرية، والحرية لا وجود لها إلا بالحوار. وفي إطار «لماذا الحوار؟»، أنا لاحظت ظاهرة غريبة بدأت تنتشر بين المثقفين، أعتقد أنها ناجمة عن غياب الحوار، هذه الظاهرة تتمثل في تراجع مستوى الوعي والإلمام الثقافي إلى درجة السذاجة بين كثير من المثقفين والإعلاميين والسياسيين، وأعتقد أن هذا التراجع مرتبط بتهميش الحوار، فهذا الأخير وحده يدفع المتحاورين إلى تعميق أفكارهم، بحثا عن الحقيقة. وأضرب مثلا بكلية دار العلوم في مصر التي أنشئت لتحقيق التجديد الديني بعدما

تراجع دور الأزهر، وكانت دار العلوم تتيح لطلابها دراسة لغتين أجنبيتين على الأقل (من الإنجليزية والفرنسية والفارسية والعبرية)، إلى جانب العلوم الأخرى من ديانات وثقافات وحضارات متباينة، وهذا كله يمثل أرضية للحوار.

ما أريد قوله إننا إذا كنا نؤمن حقا بالحوار، فيجب أن ننطلق من قاعدة «أننا لا نملك الحقيقة المطلقة»، وإذا سألتني أحد: «كيف تُخرج المنظومة؟»، سأقول: «لا أعرف»، لأن النظرية المفترضة هي، في نهاية المطاف، علاقة تبادلية بين عناصر كثيرة: الدين والحرية والسياسة والإبداع البشري في الاقتصاد والثقافة والأدب. والحوار يجب أن يكون مستمرا، لأن إغلاقه يقود إلى طريق مسدود، فيحصل التقوقع الذي يفضي إلى انفجار أفراد وجماعات متدينين، لتظهر تنظيمات مثل داعش، ودول مثل كوريا الشمالية. والأمر يحتاج إلى يُصاغ صياغة منهجية، خصوصا أن مناهج البحث لدينا تحتاج إلى تجديد، ويجب أن تكون هذه المناهج ضمن برامج كلية الشريعة. وأود أن أطرح فكرة تأسيس برنامج في مؤسسة غير ربحية لتطوير مناهج البحث العلمي في العلوم الشرعية، حتى يتحقق التجديد المطلوب في هذه العلوم. فهناك مشكلة نعانينا جميعا، فعندما تذهب لصلاة الجمعة تكون متبرمين - وأستغفر الله - لأننا نعرف ما سيدي به الخطيب من كلام تقليدي لا يفيد شيئا، فالقضية هي قضية العقل.

ختاما، أرجو ألا تكون جلستكم هذه ختامية، بل أتمنى أن نتخذ منها بداية لإطلاق شرارة مهمة تفتح الطريق لمزيد من البحث، في ظل ما نعيشه من أحداث، وأدعو المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ومجلة «عالم الفكر» على وجه الخصوص، أن يضطلع بإطلاق سلسلة دائمة تُعنى بأبحاث الحوار وتعزيزه، ولتتمتد هذه السلسلة إلى ثلاث أو أربع سنوات، لعلها تخرج في النهاية موسوعة أو دليلا معرفيا يجمع هذه المادة الحوارية.

د. عمر عبدالعزيز

الحقيقة أننا نمر بلحظة تاريخية فارقة وصعبة جدا، وهي ليست منبئة الصلة بمسار التاريخ الذي يحفل بكثير من هذه اللحظات الفارقة. وتكمن الحكمة في أن نعرف بالضبط كيف نجيب عن الأسئلة الكبرى التي تواجهنا اليوم، وهي أسئلة وجودية ومعرفية، وأسئلة تتعلق بالآخر الإنساني، والاشتباك غير الحميد مع ذاتنا ومع الآخر، وفي الوقت نفسه أسئلة تتعلق بالغيوب والدين بالمعنى الواسع للكلمة، وأنا هنا أتحدث عن الدين بالمعنى الإجرائي الذي يحدده الدين الإسلامي. فكل هذه الأسئلة تتطلب نوعا من الاستعادة «الجبرية» التي لا مفر منها لتاريخنا من جهة، والاستعادة المعرفية الإدراكية لثقافة القطيعة مع الماضي التي كرسناها حقبا متتالية، منذ ظهور الإسلام إلى يومنا هذا، بطرق عدة، وكرسنا في هذه القطيعة الإبيستمولوجية مع التاريخ حالة من المجافاة لقانون التاريخ؛ لأن هذا القانون يأخذ مجراه شئنا أم أبينا، ولهذا السبب أنا أعتبر أن ظاهرة «الربيع العربي» يمكن أن تفسر تفسيراً «مصادفياً»، إذا جاز التعبير، فليس من قبيل المصادفة أن الشاب التونسي «بوعزيزي»، عندما

أحرق نفسه احتجاجا على الأوضاع البائسة التي يعيشها استطاع أن يحرك العالم العربي كله، بل هذه الحادثة كانت الشرارة الصغيرة التي أحرقت غابة بأكملها كانت تحمل في طياتها «قابلية الاشتعال». هذه الشرارة أعادت إلى الأذهان الأسئلة الوجودية التي تحاصرنا في كل أرجاء العالم العربي، وتبعاً لذلك حصل نوع من التداعي الحر للجماهير في البلدان العربية ذات العمق الديموجرافي، والتي أظهرت ذلك التشابه الفولكلوري في البؤس، حيث صار كل نظام يتباهى بالقول: «اليمن ليس سورية، وسورية ليست مصر، ومصر ليست ليبيا»، بينما في الأخير كانت الأسئلة واحدة، وكانت الحالة واحدة، الحالة نفسها التي كرس الفشل الكبير، وحتى «الأصولية» بمعناها المعتم لم تكن فقط أصولية فرق سياسية دينية، بل كانت أصولية النظام نفسه الذي تعامل مع الدين بالقدر نفسه وبالكيفية ذاتها. والخلاصة أنه ظهر قانون التاريخ بوصفه قانونا موضوعيا يسير في مجراه، ويعيد تذكيرنا بمكر ودهاء التاريخ الذي لا يتوقف عند حد، ولذا اعتقد أن ما سيأتي لا بد أن يكون مغايرا لما كان، ولكن لا أحد يدري متى سيأتي هذا الجديد، تماما مثلما حدث في أوروبا التي خاضت حروبا دينية على مدى 30 عاما بين الكاثوليك والبروتستانت، كما خاضت حربين عالميتين في القرن العشرين، وكانت الدوافع القومية «الشوفينية» المتعصبة والعديد من الاستلهاقات الدينية المسيحية عوامل مهمة جدا لتأجيج هذه الحروب، وهذا ما يقودنا إلى ضرورة الإجابة عن الأسئلة الوجودية المطروحة. وأنا أعتقد أن الإجابة ينبغي أن تقوم على أساس استعادة قراءة تاريخنا قراءة أنثروبولوجية تبحث في النسيج الداخلي الذي يخلق هذه الثقافة الخاصة التي تؤدي إلى نوع من التناغم العدمي في القطيعة مع الماضي من جهة، وفي «تجسير» المستقبل أيضا من جهة أخرى، وهو أمر ينعكس على ثقافتنا بشكل يثير العجب، فحتى الأفعال عندنا واحدة، والفعل واحد، وليس ماضيا ومضارعا وأمرًا كما نتوهم، لأن الفعل هو ما تم إنجازه، والفعل الماضي هو الذي يُنجز، أما المضارع فلم يُنجز بعد، والأمر كذلك لم يُنجز بعد، ولذلك حتى بالمعاني المفاهيمية الكلامية أو الأسنوية سنجد في تضاعيف الثقافة العربية هذا التكريس للقطيعة مع الماضي، بالترافق مع الإقامة في الماضي، ويجب الخروج من هذه المحنة ومن هذه الدائرة وهذا الاشتباك العسير، ومن ثم عندما جاء مشروع «الجمهوريات» في العالم العربي، تلك التي سُمّت نفسها «ثورات»، تكشفنا هذه الجمهوريات عن أنظمة أوتوقراطية لا تختلف عن الأنظمة الملكية الموروثة تاريخيا، مع فارق مهم هو أن الملكية التاريخية لديها نوع من المرجعية المرتبطة بالحاكمية، لكن رؤساء الجمهوريات انتزعوا لأنفسهم حق توريث أبنائهم الحكم، وثمة سؤال غاية في الأهمية: لماذا ظهروا جميعا بوصفهم أباطرة اعتياديين ودكتاتوريين صغارا؟ الجانب الآخر يرتبط بسؤال المستقبل، ولقد أشرت في معرض حديثي آنفا إلى أمر مهم يتعلق بكيفية الاستفادة من الوسائط الحديثة، ويدخل في هذا الباب أيضا ثقافة الحوار وثقافة الإنعاش الذهني والفكري، وتحقق الاستفادة من الوسائط الحديثة من خلال الشروع في التنظير، ووضع مقاطع من الحروف لإمكان أن تكون محركات البحث في الكمبيوتر قابلة لتعميم الثقافة العربية عالميا، والاستفادة من الثقافة الإنسانية باللغة العربية. وأعتقد أن هذا أمر

مهم للغاية. لأنه سيعطينا «تميمة» سحرية تتيح لنا الولوج إلى المعارف، وستمنح جيلا بأكمله إمكان وجود «مدرسة افتراضية» Virtual School، وهذه المدرسة لن تؤسس أبدا بثقافة الصورة التي نراها «بي دي إف» (pdf)، لأنها محاصرة ومحصورة، والآن كل ما يكتب باللغة العربية في هذه المحركات هو صورة فوتوغرافية.

فالمحرك لا يستطيع أن يتحرك على اللغة نفسها، وهذا أمر يمكن أن يضطلع به اللغويون العرب بالتعاون مع البرمجيين، فالأجنبي لا يمكنه بأي حال من الأحوال أن ينجز هذا الأمر، لأنه لا يعرف اللغة العربية، نحوا وصرفا وبناءً ولسانا، وأنا أعتقد أن هذا أحد الأمور المهمة جدا في الظرف الحالي. أضف إلى ذلك الاسترجاع الماضوي الإجرائي الذي نقف فيه عند تخوم ظهور الرسالة الإسلامية، وسنجد أمرا مثيرا للعجب: ففي إطار التعددية التاريخية الوثنية التي كانت منتشرة في الجزيرة العربية - مثلما كانت تنتشر أيضا في اليونان القديمة - كانت ثقافة التجسيم هي التعبير الكلي عن «التجريد»، أي أن كل جهة كانت تجسم ما تعتبره وسيطا لها إلى الحق، وتبعا لذلك كانت تعتبر أن هذا المجسم يعبر عن كوامنها الداخلية ورؤاها وثقافتها، وجاء الإسلام لكي نخرج من دائرة «التجسيم» إلى دائرة «التجريد». والمشكلة الكبيرة ليست في هذا التحول، لأن هذا التطور منطقي، فكل فكر في نهاية المطاف هو حالة «سفر» من التجسيم إلى التجريد، وهذا التجريد جزء أساسي في حياتنا المرئية، لكن المشكلة تظهر عندما تتحول كل حقائق الحياة إلى «مجردات»، وقد تبين ذلك في علم الكلام، وعلوم اللغة، وفي طريقة استخدام الدين من جانب السلطان على مدار التاريخ. بمعنى آخر تحولنا إلى كائنات مشفرة تجريدية، وهذا موضع سؤال كبير لا بد من الإجابة عنه، وقد تعرضت أوروبا لهذا الأمر أيضا، أي أن تستفيد من هذه المسألة، لكنها استرجعت ابتداءً من القرن الحادي عشر بالتحديد، من خلال ثورة معرفية تحققت داخل الكنيسة الكاثوليكية، ثم تمددت أفقيا في عموم القارة الأوروبية.

وفي تقديري أننا - في هذا الظرف - نحتاج إلى أن نكاشف أنفسنا أولا، وأن نعرف علاقتنا أولا، وأن نفرض الاشتباك بيننا وبين ذواتنا التاريخية والكيانية ثانيا، ثم ستأتي تباعا سلسلة المسائل الأخرى. نحن لدينا مشكلة في الهوية، وفي المواطنة، وفي مفهوم الشفافية، وفي الديمقراطية، وحتى التجارب الديمقراطية والشفافية في العالم العربي تتحطم على صخرة الجهاز المفاهيمي الذهني الذي لا يستوعب معنى أن يكون هناك برلمان وحكومة، فإذا بالبرلمان يعطل الحكومة، فليست هذه هي الديمقراطية كما تمارسها كثير من بلدان العالم، ومن ثم نعود مرة أخرى إلى المشكلة الأصلية التي هي الإنسان نفسه، في ذاته وتركيبته. وأنا أعتقد أن هذه الندوة إذا خرجت فقط بتوصية تتعلق بضرورة فتح الأبواب والنوافذ من دون تحفظ، لكي تتحقق الحرية الفردية، فإنها تكون قد أنجزت الكثير. فمن دون الحرية الفردية لأننا الإنسانية لن نتحقق بقية المواضيع الأخرى الخاصة بالمجتمع والحوار والتاريخ... ولا بد أن نتعامل بواقعية مع «التابوهات» التي تحاصرنا، ويجب أن نتسلح بنوع من الجرأة والتجاوز، كما فعل الإحيائيون في عصر النهضة العربية الحديثة، ومن بينهم مصطفى عبدالرازق على سبيل المثال.

د. محمد الشريف

أنا لدي رسائل قصيرة فقط، في البداية أنا أتفق مع ما قيل من أنه ليست هناك دولة دينية في الإسلام، والدليل أن الخليفة أبا بكر (رضي الله عنه) عندما تولى مقاليد الخلافة، قال للناس: «لقد وُئيت عليكم ولست بخيركم... فإن أحسنت فأعينوني، وإن أسأت فقوموني»، فالدين عبارة عن تشريع، أو فلسفة عامة للدولة يمكن النقاش حولها، أما أن تكون الدولة دينية، بحيث نعتبر تصرفاتها أو تصرفات حاكمها أمورا معصومة وسنة يجب اتباعها، فهذا الأمر ليس من الإسلام.

الأمر الآخر يتعلق بكليات الشريعة، أعتقد أنه من الظلم مقارنة هذه الكليات عندنا بالمؤسسات اللاهوتية المسيحية، لأن هذه المؤسسات لديها أوقاف كثيرة تمويلها، ويبدأ التعليم من المرحلة الابتدائية، ولا يدخل في اللاهوت الكنسي إلا من سبق إعدادة لفترة غير محدودة، قبل أن تتبناه الكنيسة وتنفق عليه. ولو أننا أردنا تطبيق هذا الأمر على كلية الشريعة لدينا اليوم، لربما احتاج الخريج إلى عشرة أعوام من الدراسة قبل أن يتخرج ليؤدي رسالته، بينما هناك «سوق» تحتاج إلى أيدٍ عاملة في هذا المجال، كما أن لدينا نظام دولة يتولى الإنفاق على هذه الكليات بطريقة معينة. ولعل نظام «الحوزات» العلمية في المذهب الجعفري أفضل من كليات الشريعة الإسلامية، لأن الحوزات مستقلة، ما أتاح لها نوعا من الحرية، كما أعطاهما المال المتوافر القدرة على تأسيس قواعد لتخريج مختصين أكفاء، بينما تكثر الشكوى من ضعف المخرجات التعليمية في أغلب كليات الشريعة في بلداننا، وأحد الأسباب المهمة لذلك أن هذه الكليات - في الغالب - تستقبل «مدخلات» ضعيفة. ومن طريف ما يروى في هذا الشأن أن شخصا سأل الداعية السوري المعروف عبدالفتاح أبو غدة، وهو خريج كليات الشريعة: «لماذا يا شيخ لا تُخرج كليات الشريعة علماء مجتهدين مثل الشافعي وأبي حنيفة وغيرهما؟»، فرد عليه الشيخ بسؤال: «ماذا عن أحوال أبنائك التعليمية؟»، فأجابته الرجل: «ابني الأول كان مجتهدا مكبا على العلم فألحقناه بكلية الطب، وهكذا كان أخوه الأصغر فالتحق بكلية الهندسة، أما الثالث فلم يكن له نصيب من الاجتهاد والجدية في الدراسة كأخويه، فألحقناه بكلية الشريعة!». وهنا قال له الشيخ: «هأنت أجبت عن سؤالك بنفسك، فمن الذي يلتحق بكلية الشريعة حاليا؟». أضاف إلى ذلك أن صعوبة الحياة وتعقيداتها هذه الأيام تلقي بأعبائها على الناس، والفقهاء ليسوا استثناء، ويروى عن الإمام الشافعي قوله: «لو كُلفتُ شراء بصلة لما استطعت حل مسألة». وذات مرة كان الفقيه أبو يوسف يتحاور في مسائل فقهية في منزله، فجاءته خادمتة تخبره بأن الزيت نفد من البيت، يقول أبو يوسف: «نسيت أكثر من أربعين مسألة»، لمجرد أنه انشغل بالتفكير من أين سيأتي بالزيت، وحاليا وضعت المشكلات الحياتية الدعاة في أدنى سلم الرواتب والدرجات، ما دفع كثيرين منهم إلى البحث عن عمل إضافي أحيانا ما يكون غير مناسب لمكانتهم كدعاة.

أنا أيضا لدي فكرة أتمنى أن تأخذ حقلها من النقاش، فبعد الغزو العراقي للكويت أصبحت أتبنى فكرة «التيدين المحلي»، أي تدين كويتي، وتدين مصري... وهكذا، وأعتقد أن هذا أنفع لكل مجتمع، أما

«الإسلام العالمي» فهو «نظري» - في تقديري - ويناسب الحقبة التي كانت له فيها اليد العليا، واليوم صارت فكرة «الإسلام العالمي» أحد الدوافع المحركة للإرهاب، لأن من يتبنون هذه الفكرة يؤمنون بأنهم يجب أن يسيطروا على العالم قاطبةً بحاكم واحد هو الخليفة، الذي سيحكم الناس جميعاً بالسياف (وفقاً لوجهة نظرهم)، وإلا فلن يتحقق الإسلام الحقيقي، ومن هنا يتعين علينا التفكير في قضية ما أسميه «التدين المحلي»، فعلى سبيل المثال هنا في الكويت ينقسم المواطنون إلى شيعة وسنة، وفي اليمن زيدية وسنة، وفي مصر مسلمون ومسيحيون، فإذا لم نحقق المساواة بين هؤلاء كافة، وصار الجميع مواطنين على درجة واحدة بلا تفرقة أو تمييز، فإن كل حديثنا عن الحوار سيكون بلا فائدة، ولا معنى.

د. محمد كافود

نحن متفقون جميعاً على غياب دور الحوار في المجتمع العربي، وكذلك تدني ثقافة الحوار، وكلنا متفقون على التأثير السلبي للأنظمة العربية على الحوار. ولكن السؤال المهم: أين دور النخب الثقافية في نشر ثقافة الحوار في وسائل الإعلام وغيرها؟ وأين عملية التسويق للثقافة التي ذكرها الدكتور علي لترويج ثقافة الحوار؟ هذه الأمور كلها تقع مسؤوليتها على كاهل المثقفين. أعلم أن وسائل الإعلام - خصوصاً الفضائيات - قد أثرت تأثيراً سلبياً كبيراً على الحوار، وألقت بظلال سلبية على أسلوبه وسمعته، وأضرب مثلاً: قبل حضوري إلى هذه الندوة بيوم كنت اجتمع مع إخوة من المثقفين، فقلت لهم إنني لن أكون معكم غداً لأنني سأسافر للمشاركة في ندوة عن الحوار، فسالوني: من هذا النوع من الندوات التي يتبادل فيها المناقشون الضرب بالكراسي، والسب بأقذع الشتائم، حيث الحوار يزيد الطين بلة؟ وبالفعل لأننا نجد أناساً كثيرين على شاشة التلفاز كنا نعتبرهم نماذج للمثقف العربي، وعندما يظهرون كمتحاورين في قناة فضائية يتحول حوارهم إلى تقاذف بالكراسي والسباب بطريقة لا يرضى عنها رجل الشارع، وهو أمر ألحق إساءة كبيرة بالحوار وثقافته، ويجب التصدي لمثل هذه الظواهر، وننشر وجهات النظر الجديرة بإعلاء لغة الحوار، ونقد هؤلاء الذين يمثلون الثقافة العربية، ولا يتحملون مسؤولية دخولهم إلى البيوت العربية عن طريق القنوات، ويضربون أمثلة سلوكية سيئة أمام أطفالنا وأجيالنا المقبلة.

أيضاً هناك أمثلة من المشكلات التي تعرقل الحوار، وأذكرها هنا كتجارب مفيدة، وأنحدث عن تجربة الحوار العربي الخليجي - الأوروبي، في مرحلة سابقة، حول «البحث العلمي المشترك»، وظللنا قرابة عشرة أعوام في حوار يتصل حيناً وينقطع أحياناً، وأذكر أنه في أحد الاجتماعات الذي عقد في العاصمة السعودية الرياض، قالوا: يجب أن نتفق جميعاً على أمور أساسية، ومن بينها ما يتعين على كل فريق أن يدفعه من أموال، بحيث تسير الأمور بالصورة المرجوة وإلا فسنضطر إلى الانسحاب من الحوار، وإزاء هذا الكلام لم يكن هناك رد جماعي، بل كل واحد كانت له وجهة نظر مختلفة، وفي نهاية المطاف ألغى هذا الحوار. وفي العام الماضي كانت هناك ندوة في المملكة المغربية، وكان الهدف من الندوة هو جلوس نماذج من النخبة الثقافية العربية مع نظراء لهم من الأوروبيين، فقلْتُ لرئيس الجلسة: «قبل الجلوس مباشرة مع الأوروبيين

ومحاورتهم، يتعين علينا أولا التماز مع أنفسنا، وتكوين أرضية مشتركة بيننا، ثم نتجه لمحاورة الآخر ونحن نملك حدا أدنى من التوافق، أما أن نذهب إلى الحوار وكل منا يحمل وجهة نظر خاصة، فهذا لا يفضي إلى شيء مثمر.

ما أريد قوله - وقد كتبتة كتوصية - هو أننا نتحدث عن دور كل من التعليم والإعلام ودور العبادة، وهذه الوسائل الثلاث لها دور كبير في رفع الوعي بين الناس بأهمية الحوار والتسامح والتعايش، من أجل استقرار المجتمع. كما يجب أن يكون للنخبة المثقفة دور كبير في وضع مضمون الخطاب اللازم لإرساء هذا الحوار.

د. إيمان محمد غانم (اليمن) - دكتوراه في القانون تعمل في أكاديمية الشرطة بالشارقة

سأوجز وجهة النظر القانونية في قضية الحوار؛ لأنني أعتقد أن مفهوم الحوار في العالم العربي يجب أن يشتمل على الجانب القانوني، من حيث إن القانون يعد الركن الأكثر أهمية في حياة المجتمع، خصوصا أننا نستقي عناصر القانون ومفرداته من التاريخ والأعراف والأديان، ليتحول في النهاية إلى معيار لعلاقات الناس بعضهم ببعض. وأرى أنه من الأهمية بمكان تطوير القانون الدولي الخاص، لأنه يمثل المجال الأساسي للحوار مع الثقافات المختلفة حول قضايا كبيرة مثل «المهاجرين» و«المواطنة» و«التجنيس». الأستاذ منصور تطرق إلى أعداد كبيرة من المهاجرين الذين يلقون حتفهم أثناء هجرتهم بحثا عن الأمن والرزق، والقانون الدولي الخاص هو الذي يُعنى بمسائل تدخل في صميم هذه المشكلة الأساسية، خصوصا في مجتمعاتنا العربية، ففيما يتعلق بالمواطنة نحتاج إلى تأهيل المهاجرين عبر سياسات للاندماج، تتماشى مع المسائل التربوية والثقافية.

أتحدث عن مسألة أخرى هي «المشترك الثقافي» الموجود بين الناس من خلال استيعابهم بلغاتهم وثقافتهم، فالناس لديهم لغات متباينة وعقائد مختلفة، لكن المشترك الثقافي هو ما يقرب بين كل الجماعات المتباينة، لذا يتعين علينا توسيع دائرة المشتركات الثقافية في المجتمع، وهذا أيضا لا يتحقق إلا بالحوار الذي يفضي إلى تقبل الآخر والتماز معه.

وممة مسألة أخيرة تتعلق بتسوية الصدامات بين القوانين المحلية والدولية ذات الصلة بالأحوال الشخصية، وأقول إن هذه العناصر جميعا من شأنها أن تعزز ثقافة الحوار، ومن ثم التكامل بين الأنساق الثقافية المتنوعة، وكذلك تستوعب الاختلافات بين البشر، بغض النظر عن التباينات العرقية أو الدينية أو اللغوية.

د. عايد المناع

ليس من المفترض بالضرورة أن يصل المتمازرون إلى اتفاق على الأمر موضع الخلاف خلال فترة وجيزة، فالحوار ينبغي أن يستمر، ولا أقصد إلى ما لا نهاية بالطبع، بل يتعين أن يكون هناك سقف محدد لإرساء خاتمة للخلاف.

«لماذا نتحاور؟» سؤال أجاب عنه الجميع: لكي نعيش في سلام، بعيدا عن استخدام العنف والقهر والقتل والإذلال، إلى آخر الكوارث التي تحدث بسبب الصراعات المسلحة، والمشكلة في عالمنا العربي - كما أراها - أن الحوار يكاد يكون منعدما على المستوى المحلي، فما بالنا إذا نظرنا إلى الأمر على الصعيد الأكبر: الإقليمي، والعربي بعامة، والدولي؟ نحن دائما لدينا قاعدة مسبقة للحوار، وهي مقولة الشاعر المشهورة: «لنا الصدر دون العالمين أو القبر»، أي «إما أن أنتصر أنا في الحوار، وإما لا حوار»، ونحن لا نقبل إلا أن تكون لنا القوة والريادة في الحوار، سواء أكنّا جديرين بهذا الأمر أم لا، وهذا هو موروثنا الثقافي الذي وجدناه وتعايشنا معه، وعلى الرغم من أن الإسلام طور مفاهيمنا، وحسّن سلوكنا، ووضع لنا خطوطا عامة للحياة، فإن الإشكالية أتت من التفسيرات المختلفة لنصوص الإسلام، ولم تأت من النصوص نفسها.

ونحن لدينا أيضا مشكلة «المجاملة» في كثير من الأمور. فقد نكون على خلاف في أمور كبيرة وكثيرة، ومع ذلك نعمد إلى المجاملة والمهادنة، فمن منا يمكنه التجرؤ على انتقاد فكر ديني؟ وعندما أصدر علي عبدالرازق كتابه «الإسلام وأصول الحكم» اعتبره الناس مارقا، ورجموه بالكفر، وكل ذلك من قبيل المجاملة للوضع السائد، في غياب الحوار. وهذا ذاته ما جرى - قبل عقدين - مع نصر حامد أبو زيد الذي فُرق بينه وبين زوجته بسبب رأي فكري أعلنه، فكيف يكون هناك حوار إذا كان الإرهاب الفكري سائدا أمام من يخالف الرأي المألوف؟ وكيف يكون الحوار مثمرا إذا كان أحد الأطراف يمتلك سلاح القهر في وجه البقية؟

وثمة عائق آخر للحوار، وهو انخفاض مستوى التعليم، واتساع دائرة الأمية في منطقتنا، وهي مشكلة تقف عقبة كأداء في سبيل الحوار، فالأميون لا يقبلون حوارا، ولا يتعايشون مع من يخالفونهم الرأي، بل يكتفون بإطلاق صفات الكفر والخروج من الملة، معتمدين فقط على ما سمعوه من الموروث الثقافي، وأن الآخرين ليسوا مساوين لهم!

وهناك كذلك انعدام النموذج الفكري الذي يقف مدافعا عن أفكاره، حتى لو تعرض لضرر. صحيح أن بعض المفكرين ضحوا وناضلوا ودفَعوا الثمن، لكن الأكثرية تجنبوا التضحية، وآثروا الوقوف في جانب الأمان، لأنهم وجدوا أن مجاهرتهم بالحقائق التي يعتقدونها ستمثل خطرا على أرواحهم وأسرهم. ولقد ذكرت من قبل أن لدينا مشكلة ربما كانت أكبر من الموروث الديني والتحديات السياسية، إنها مشكلة «الردع الاجتماعي» التي تمارسها الأغلبية في المجتمع ضد مخالفيهم في الرأي. فالمجتمع إذا وجد لديك رأيا يخالف ما تعودته وألفه، يبادر بتكفيرك، ومحاربتك وعزلك عن محيطك المجتمعي. والجانب السياسي مهم للحوار، لو لم تكن هناك ديمقراطية حقيقية بمعناها الصريح (المدني والعلماني) فلن يكون هناك أي جدوى من الحوار، فضلا عن عدم وجود حوار أصلا، فيجب أن نبعد الجانب الديني عن الاستخدام السياسي... فما أدرانا أن من يسمّون «الدواعش»، إذا كُتِب لهم النصر، لن يتحولوا إلى نموذج جديد للدولة السلطوية التي تبتعد عن الالتزام بالدين، وتنشغل بالحكم والقصر والاستيلاء على السلطة؟ وهذا ما يجعلنا نبادر بالتساؤل: «لماذا نطالب بالدولة المدنية العلمانية؟»، لأنها هي التي تضمن لك ولغيرك أن يمتلك فضاء فكريا يتحرك فيه، من دون أن يحجر على آرائه أحد. وعلى هامش هذه النقطة أود أن أطرح

تساؤلا أراه مهما: «كم مرة أعلن شخص أنه نبي وأدعى أنه يحمل أفكارا دينية جديدة؟»، حدث هذا في الإمارات ومصر وإيران، وكانت السلطات والناس يلاحقون هذا الشخص، ويحاكمونه، فلماذا لا نجد هذه الظاهرة في أوروبا؟ الإجابة بسيطة: لأن السلطة هناك تعتبر هذا الأمر لونا من حرية التعبير، وثانيا لأنها ترك الأمر للأغلبية، ومن ثم الناس هم من سيحكمون إذا كانوا سيرضون بهذا الشخص أم سينصرفون عنه، فالأصل هناك أن هناك أحرارا يفعلون ما يشاءون في إطار القانون. ومن ثم الأغلبية تقرر مصيرها وفق آليات محددة متفق عليها، ومن بينها حوار مجتمعي غير مغلف بالخوف والرعب، ويخلو من فكرة الصراع مع الآخر وإقصائه.

أعود إلى ما قاله الدكتور علي الزميع، من أننا لا نستطيع الفكك من الدين إلا بالدين، ولكن الإشكالية أنه سيعيد لنا «المنتج السابق» الذي نشهده اليوم، وهو ما كان موجودا منذ فجر الدولة الإسلامية (1400 سنة)، فهل كان وضعنا أفضل؟ أنا أعتقد أنه لم يكن كذلك، على الأقل بعد نهاية «الخلافة الراشدة» التي استغرقت كلها قرابة ثلاثين عاما (أي أقل من فترة حكم القذافي)، وكما هو معروف أربعة خلفاء راشدين اغتيل منهم ثلاثة، أي أنه - في ظني - عدم تداول السلطة، وغياب تفعيل الآليات الديمقراطية، كل هذا سيعيدنا إلى نقطة البداية، أي غياب الحوار، لتحل محله القوة، ولعل هذا هو ما عزز وجود العسكر، لأنهم كانوا هم القوة الوحيدة المنظمة في المجتمع العربي ما قبل الاستقلال، فصاروا هم الأكثر قدرة على الاستيلاء على السلطة خلال فترة ما بعد التحرر الوطني، ثم تحولوا بالجمهوريات في الغالب إلى نظام التوريث.

د. عباس المجرن - قسم الاقتصاد - جامعة الكويت

إن كلامنا الذي يفترض أنه ينصب على «الحوار»، جاء بعضه موجها إلى فنون التفاوض وأسلوب المفاوضات أكثر منه إلى الحوار وفنونه، الأمر الذي كان يقتضي فرزا للفارق بين الجانبين. وأنتقل إلى الإشكالية الأساسية التي نواجهها في قضية الحوار، وهي أن نقطة انطلاقنا في الحوار دائما تتمثل في اعتقادنا الراسخ أننا على صواب - مبدئيا - ومن ثم ندخل الحوار بإرادة إقناع الآخر بأنه مخطئ، وليس بإرادة «الحياد» التي تدفعنا إلى إفصاح صدرنا له كي يطرح ما عنده، لربما نصل إلى نقطة وسطى، أو حتى نقتنع بما يطرحه، إذن نحن ندخل الحوار بهدف إقناع الآخر بما نراه وليس تقويم رأيه أو تصويب وجهة نظري من خلال الحوار، كما صار مفهوم «الخلاف في الرأي لا يفسد للود قضية» من المفاهيم الغائبة عمليا في مجتمعتنا العربي، لأن الواقع يقول إن كثيرا من الحوارات تفسر هذا الود وتنتهي به إلى القطيعة، وربما إلى العداء بين أطراف الحوار.

أعتقد أيضا أننا في حاجة إلى «مراكز تفكير» Think Tanks في عالمنا العربي تعزز الحوار وترسخ قيمه، مثلما نجدها في العالم الغربي الذي ينتشر فيه الآلاف من هذه المراكز التي تُعنى بتلمس نبض الشارع، وتسعى إلى تشكيل قوة ضغط على متخذ القرار، وهذه المراكز تُؤمّل ذاتيا، أو تمويلها مؤسسات خاصة، ومن ثم تكون مستقلة عن الحكومات، ما يضمن لها التمتع بحرية البحث، ويكون لباحثيها الحصانة ضد أي تبعات

سياسية، وبالتالي حرية التفكير والتعبير عن قضايا الرأي، ولو أردنا مثالا على تدني ثقافة الحوار في المجتمع العربي ما يُنشر على مواقع التواصل الاجتماعي، والأساليب التي يتبعها المتحاورون في طرح أي قضية بصرف النظر عن حجمها وأهميتها، وهذه الحوارات المتمدنية في أغلبها تبعث على التقزز، ومن ثم يتعين تطوير هذه الثقافة، وليكن الانطلاق من مراكز التفكير هذه، بالتوازي مع إصلاح النظام التعليمي في بلداننا العربية، وأذكر هنا الكويت مثلا، فنحن في الكويت نعاني بسبب تدني النظام التعليمي، فأخر إحصائية تدل على أن الكويت فيها 50 ألف معلم كويتي، بينما عدد التلاميذ يبلغ نصف مليون تلميذ. أي أن هناك معلما لكل عشرة تلاميذ، وهذه النسبة من أفضل النسب في العالم، وبإضافة عدد المعلمين غير الكويتيين تصبح الصورة أفضل، والكويت تنفق على التعليم بقدر ما تنفقه فنلندا التي تتبوأ المرتبة الثانية في مستوى الأداء التعليمي في العالم، بعد سنغافورة، لكن الغريب أن الكويت تحتل المرتبة الثانية بعد المائة، حيث تأتي قبلها زيمبابوي (101)، وهذه نقطة جوهرية، لأن مستوى التعليم عنصر أساسي عندما نتحدث عن الحوار، وإصلاح المسار نحو مستقبل أفضل.

د. سالم خدادة - قسم اللغة العربية - كلية التربية الأساسية - دولة الكويت

لقد استمعت إلى ما قيل في جلسات هذه الندوة، وتابعت النقاش الذي دار خلالها في محاولات للإجابة عن السؤال: «لماذا الحوار؟»، وجاءت إحدى الإجابات: «لمواجهة الإرهاب والعنف»، خصوصا أننا نشهد على الساحة العربية كثيرا من العنف حاليا، والمشكلة في أمتنا عموما أن لدينا مقدسين اثنين: الأول هو «الكتاب والسنة»، وأعتقد أن الجميع متفقون أو يكادون يتفقون عليه. أما المصيبة الكبرى في المقدس الثاني المتمثل في آراء بعض المفسرين والفقهاء، وهو ما عرض له الدكتور عايد المناع في هذه الجلسة، ونقصد بها قضية آراء المفسرين وفتاوى الفقهاء، وهي التي تدفع كثيرين من جموع الشباب إلى أتون الكوارث التي نراها أمام أعيننا، هذه الفتاوى والتفسيرات صارت «مقدسا ثانيا» هو الذي يدفع الشباب إلى تفجير نفسه، منطلقا في عمله الإرهابي من هذه الفتاوى، ومن أجل هذا أقول: ليت الحوار يتجه في المستقبل إلى هذا المقدس الثاني، لتفنيد آرائه الشاذة التي تدفع الشباب إلى ارتكاب العنف والإرهاب.

د. عبدالمالك التميمي

لقد كان حوارنا جادا وجيدا في صباح هذا اليوم وفي المساء، في موضوع أقر الجميع بأهميته في هذه المرحلة من تاريخنا المعاصر وهو «ثقافة الحوار»، وكان الهدف الأساسي من الندوة بلورة رؤية حول الموضوع لدى المثقفين أولا، ثم التأثير المباشر وغير المباشر بين الناس، ويمكن تلخيص الإشكاليات المتعلقة بالموضوع في الآتي:

أولاً: لقاء نخبة من المثقفين العرب للحوار حول ثقافة الحوار.
ثانياً: عمق الأفكار المطروحة للنقاش وجدية تناولها، وهي حصيلة معاناة ثقافية ممزوجة بصراع الواقع العربي، والهدف الانتقال من مرحلة الصراع إلى مرحلة الحوار.
ثالثاً: إن جهوداً كهذه لا يكفي أن نتحاور فيها وننشرها، بل لا بد من الاستمرار في طرحها، ووصولها إلى الجيل الجديد من الشباب.
رابعاً: لقد تخللت هذا الحوار آراء ومقترحات تهدف إلى تجديد فكرنا، بعد أن تلوث بالمعوقات التي طال أمدها. وإن جدية الحوار وأهميته في مثل هذه الندوات تحفزنا في مجلة «عالم الفكر» على عقد ندوات أخرى في المستقبل.
خامساً: إن فكرة ثقافة الحوار - كما اتضح من نقاشاتنا - تحتاج إلى استمرارية طرحها لتكون كالحجر الذي يلقي في الماء فتتكون حوله الدوائر، ويصبح ظاهرة ثقافية ليست في حدود تفكير المثقفين، بل لدى المجتمع بصورة عامة.
أيها الإخوة: باسم مجلة «عالم الفكر» التي يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب بالكويت أشكركم على جهودكم في الأوراق المعدة، والحوار حولها، مع تمنياتنا لكم بالصحة والتوفيق واستمرار الحوار، وعلى الرغم من المعوقات فقدر المثقفين الذين يحملون هموم الأمة أن يكونوا في مقدمة الصفوف؛ لأن الفكر هو الذي يقود تطور وتقدم المجتمعات...

مرة أخرى شكراً لكم وإلى اللقاء

دولة الكويت - 26 نوفمبر 2015

**قسمة اشتراك في إصدارات
المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب**

البيان		سلسلة عالم المعرفة		الثقافة العالمية		عالم الفكر		إبداعات عالمية		جريدة الفنون		المسرح العالمي	
د.ك	دولار	د.ك	دولار	د.ك	دولار	د.ك	دولار	د.ك	دولار	د.ك	دولار	د.ك	دولار
25		12		12		12		20		12		20	
15		6		6		6		10		8		10	
30		16		16		16		24		36		24	
17		8		8		8		12		24		12	
100		50		50		40		100		48		100	
50		25		25		20		50		36		50	
50		30		30		20		50		36		50	
25		15		15		10		25		24		25	

الرجاء ملء البيانات في حالة رغبتكم في: تسجيل اشتراك ☐ تجديد اشتراك ☐

الاسم:	
العنوان:	
اسم المطبوعة:	مدة الاشتراك:
المبلغ المرسل:	نقدا / شيك رقم:
التوقيع:	التاريخ: / / 20م




العدد 4 2016



المجلد 44 أبريل - يونيو 2016



Kuwait Capital of Islamic Culture 2016



@NCCAL_kw  المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - منظمة حكومية  www.nccal.gov.kw 

press_nccal@nccal.gov.kw  kw_nccal  nccalkw 